الفلسفة...

لتنظير جمالية ما بعد الحداثة.

د. عفيف البهنسي*

يمتاز العمل الفني عن العمل العادي فيما يشتمل عليه من إبداع وجدّة، وقد يتضمن العمل العادي بعض صفات العمل الفني أو قد ينخفض العمل الفني إلى مستوى العمل العادي، وهذه أعراض كثيراً ما طرأت على العمل بذاته.

ولكن ارتباط العمل الفني بالإبداع تطلب دائماً نصيباً من الحرية،ولقد ازداد هذا النصيب في أعمال الفن الحديث منذ ظهور الدادائية ، حتى ظهور الفن الحركي والسينمائي، مروراً بالتجريدية التي سارت إلى أبعد شوط في إلغاء المضمون.

وهكذا انحرفت وظيفة الفن عن طريقها، فلم يعد الفن وسيلة للتعبير عن الجمال، بعد أن ظهرت مغامرات لا حد لها من خلال نفايات المعادن وملصقات الأتربة وقصاصات الأوراق المهملة.

ولم يعد الفن سبيلاً للثقافة، وقد وصل العمل إلى نقطة الصفر كما يقول (هويغ) وخاصة عندما نرى أنفسنا أمام لوحات ناصعة لا تحتوي على أكثر من شق صغير بموس حادة.

وخرج الفن عن نطاق الإنسان ومضى بعيداً عن همومه وأهدافه، لكي يظهر الفن- النزوة الذي تجاوز أيضاً حدود الفن للفن.

أمام هذا المآل كان لا بد للمرء أن يعترف بأزمة الفن، وهي أزمة حادة لم تجد لها حلولاً، لأن الاتجاه الحداثوي أدى إلى تغيير جذري في خصائص الفن التشكيلي، فجعله متداخلا مع الفنون التطبيقية والاستعمالية، ومتداخلاً مع الفنون الضوئية والسينمائية، لأنه لم يستند على جدار فلسفة جمالية جديدة. و دون أن ترفده نظرية أو إيديولوجية، بل إن ما كتبَ في فلسفة الفن الحديث لم يتجاوز حتى الآن حدود التحليل والتعريف.

وبشكل مواز لهذا التطور السريع الذي تم في بنية العمل الفني ومضمونه ، كان لابد من العودة إلى الأفكار الجمالية التي قدمها الفيلسوفان كانط وهيغل، إذ مازال الاعتقاد قائماً أنهما موئل الحديث عن جمالية ما بعد الحداثة ، ولنبدأ المشوار مع الفيلسوف كانط .

* باحث سوري في تاريخ الفن والتشكيل العربي المعاصر.

أ- نظرية الذاتية الجمالية عند كانط

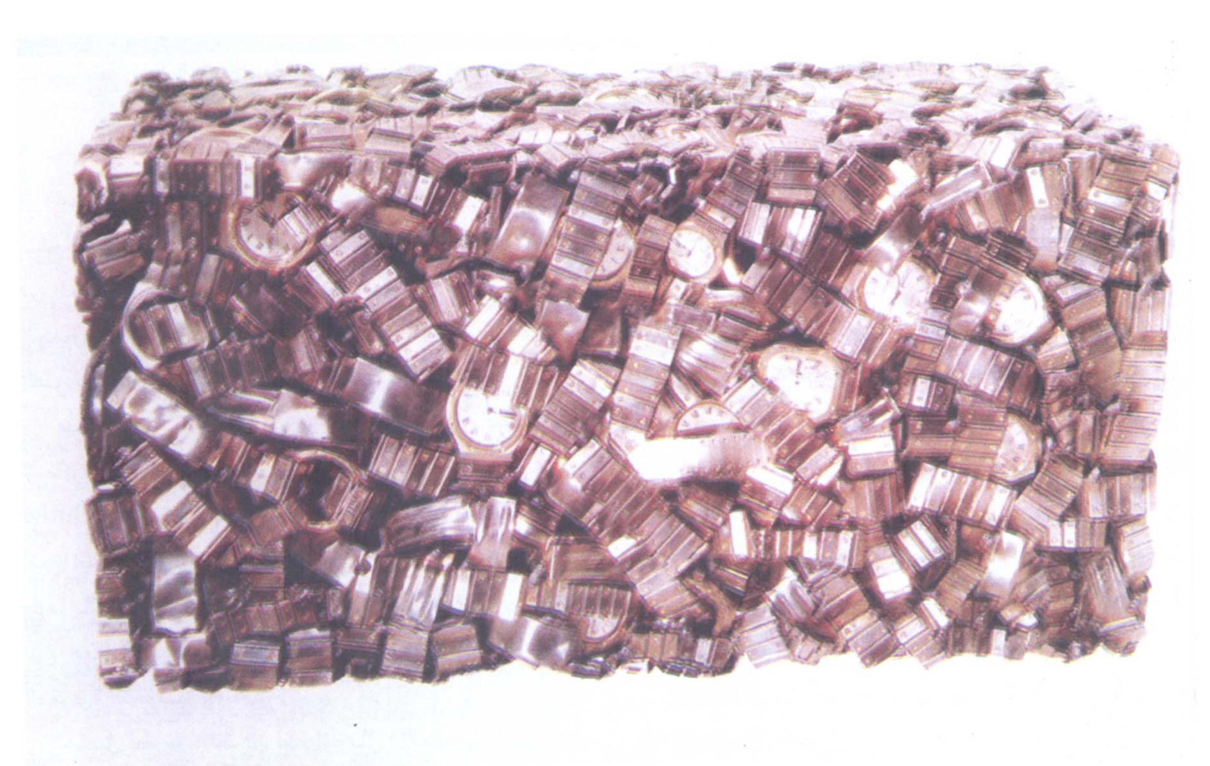
لتغطية ضرورة إنشاء نظرية جمالية جديدة لا بد من الاعتراف بدور الفيلسوف كانط في تأسيس علم الجمال، وبخاصة من خلال كتابه الشهير «نقد ملكة الحكم» الذي صدر في العام 1790, Critique de la faculté de Juger .

لقد أثار هذا الكتاب مسألة الحكم الجمالي ومسألة علاقة الشكل بالمضمون في الأثر الفني ثم مسألة علاقة الفن بالطبيعة، وعلاقة الجميل بالجليل، ثم تحدث عن تصنيف الفنون وركز على توضيح نظريته في الذاتية الجمالية.

ولكن لا بد من السؤال هل تقتصر مهمة علم الجمال على تحليل الماهية المشتركة بين الآثار الجمالية؟.

الواقع إن مهمة عالم الجمال تفسير الظاهرة الجمالية،فهو يدرس العمل الفني بوصفه نشاطاً إنسانياً متميزاً عن نشاطاته الفكرية أو العملية، وميزة هذا النشاط في كونه حراً وإبداعياً يتجاوز الواقع.

ونحن هنا نرجع بإصرار إلى مضمون كتاب كانط الذي ذكرناه محاولين معه تجاوز التحاليل التصويرية وصولاً إلى فهم العلاقة ولأول مرة بين الذات والموضوع، ضمن فاعلية القراءة الجمالية من جهة المتلقي، وفاعلية الإبداع من جهة المؤلف.



سيزار، ضغط الساعات، 1989 ,5 ,39×20×20 سم، باريس، صالة باتريك تريكانو.



كلايس أولدن بيرغ، 80×183×183 سم، 1972، باريس، متحف الفن الحديث.

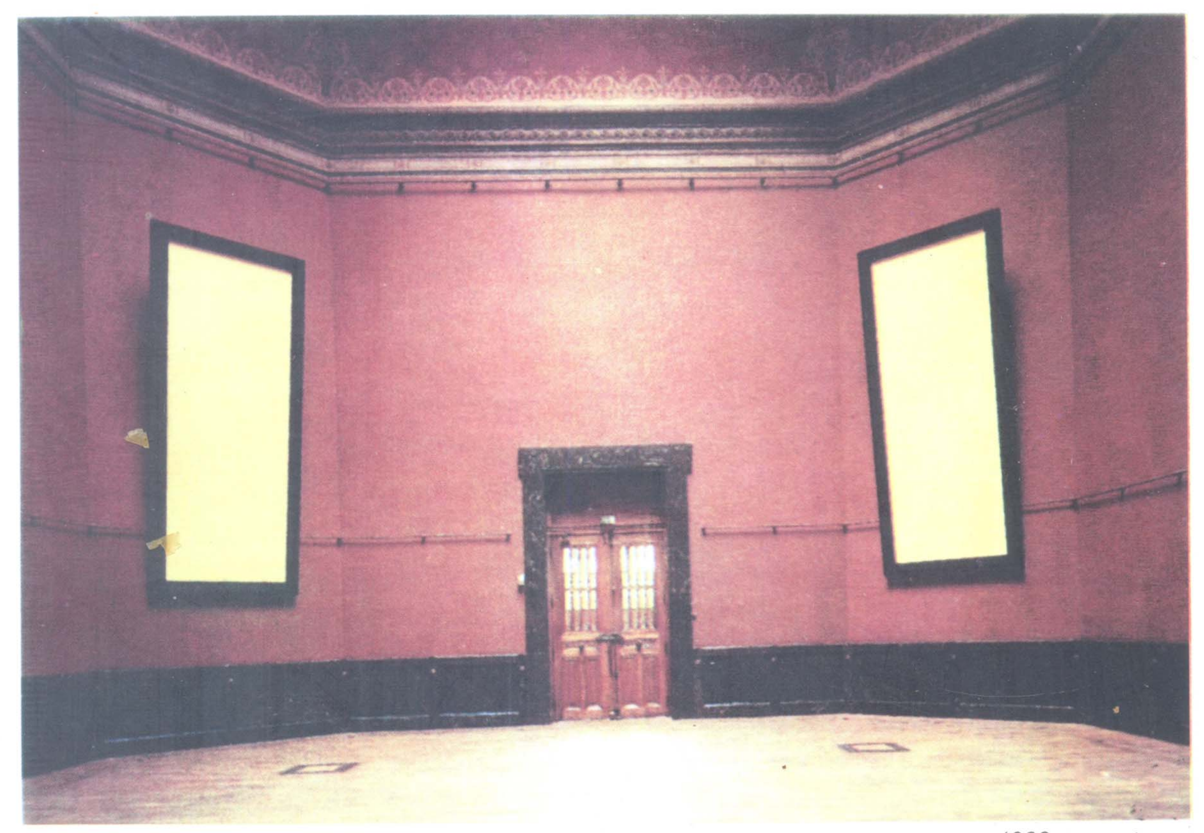
استطاع كانط أن يؤسس فلسفته الجمالية في كتابه «نقد ملكة الحكم» على تجاوز الأفكار السابقة التي قامت على البحث في الجمالية، من حيث هي بحث ميتافيزيائي إلى البحث عن الجمال الوضعي المتعلق بالذات المتلقية من جهة وبالشيء الفني بوصفه صورة جمالية.

ويجب القول أنه لم يكن من هموم كانط أن ينقد آراء المفكرين الجماليين السابقين، مثل لايبنتز Leibniz وبورك Burke بل كان هم كانط إحداث ثورة كوبرنيكية لا تنحصر في نقد الميتافيزياء، ولا في تحقيق تعادل سيكولوجي — معرفي وإنما بالرجوع إلى مسألة الوجود كي نقيم العلاقة الواضحة بين هذا الوجود و الإنسان بوصفه خالقاً لأثره ووسائله المعرفية التجريبية و العقلية.

حاصل نظرية كانط أن علم الجمال (الاستطيقا) هو علم المبادئ السابقة للإحساس، ولقد تضمن هذا الكتاب كما في كتابه السابق «نقد العقل المحض» عرض جدلية تقوم على ثنائية العقل و الإحساس لتحديد جمالية الأشياء، و ثنائية الذات و الموضوع. ففي الثنائية الأولى نستطيع إدراك الأشياء بظاهرها و باطنها، ولا يدرك الإنسان الواقع بالفكر وحده،لأن الوجود ليس مجرد محمول واقعي للفكر أو المفهوم، بل لابد من (التعاون) بين العقل و الحس Intuition ، وليس (التعارض) الديالكتيكي.

وهكذا نستطيع إدراك الجميل بفضل تنشيط عاملي الحدس العقل و الحس كما نستطيع فهم الإبداع ليس من خلال العفوية و الصدفة، بل من خلال تفاعل الذاتيات.

لقد انتقل الفكر الجمالي عند كانط من المفهوم الأفلاطوني الإيدوس إلى علم الجمال الوضعي الذي ميز بين



جيرهارد ميرز، 1988 ،برونويل، متحف التصوير والنحت.

تذوق العمل الجمالي و تذوق الطبيعة، كما ميز حضور الشيء الجميل عن الأشياء الأخرى، ونستطيع توضيح أفكار كانط الجمالية بالنقاط التالية:

أولاً: لا يقبل الأثر الجمالي أية محاولة للامتلاك أو الاستهلاك الحسي بل يسعى دائماً للحفاظ على خصوصيته و وجوده الفاعل.

ثانياً : الشعور باللذة مباشر و خاص و منزه عن التبعية لمفهوم محدد و مسبق.

ثالثاً: الأثر الفني كالكائن الطبيعي يحمل غايته الوجودية.

رابعاً: هدف الأثر الفني تحقيق لذة ضرورية.

وهكذا نرى مفهوم الجمال الكانطي وقد فصل بين الفن و الطبيعة، إذ لا حديث عن الفن بعيداً عن الحرية .كما يميز بين العلم و الفن بوصفه عملاً و ليس نظرية، ثم يميز بين الفن والتقنية إذ يقول، الفن ليس مهارة و صنعة.

ويرى كانط أن الفن إذ يقوم على حرية الأداء فإنه ملتزم بالضرورة، فالأثر الفني يولد في رحم المتعة و اللذة. وهذا الالتزام لا يحد من الحرية، بل على العكس يساعد التحام الحرية بالضرورة في عملية الإنشاء و الإبداع.

ويجب الرجوع إلى مقولة كانط الهامة: ليس الجمال في تصور شيء جميل بل يكمن في التصور الجميل لشيء ما .وهذا القول يلخص نظرية كانط في «الذاتية الجمالية» حيث سعى إلى إدراك نمط وجود الجميل وإلى دور المتلقي الذي ميزه عن دور المؤلف، وبذلك استطاع كانط فتح باب مستقبل علم الجمال الذي تابعه نيتشه و هيغل، بل وصل تأثيره إلى الفلاسفة المعاصرين من أمثال هيدغر و ماركوز و أدورنو.

هكذا أصبح المنحى الأنطولوجي الذي سار على هديه

كانط في تأسيس علم الجمال سبباً في بعث الفن من موته الذي افترضه هيغل ،اذ إن الأشياء الجميلة ثابتة أما الفكرة عن الجمال تبقى متحولة و قابلة للانحراف وللسقوط. ويبقى كتاب كانط «نقد ملكة الحكم» مرجعاً للإجابة على أسئلة فلسفية جمالية مازال فلاسفة الفن المعاصرين بحاجة للعودة إليها لبناء فلسفة فنية جديدة لا تستغني عن الفلسفة.

ب- محتوى الفن عند هيغل

كان سقراط قد تساءل في حواره مع هيباس عن ماهية الفن. وفي القرن الثامن عشر، استرجع هيغل المفهوم الأرسطي الافلاطوني عن ماهية الفن. و محتوى الفن عند هيغل هو الفكرة، وهي ليست شيئاً مجرداً لأنها تشكلت في الواقع واندمجت فيه، وكل واقع يصاغ بشكل يتناسب مع مفهومه. والفن شكل من أشكال إنتاج الإنسان لذاته.

ويرى هيغل إن الفن صيغة من صيغ علاقة الإنسان بالعالم. وهكذا ظهر مبدأ البراكسيس، أي إنتاج الإنسان بواسطة الجهد الإنساني، واستنتج من ذلك أن النشاط الفني لا يمكن أن يكون نظرياً مثالياً، أو مقصوراً على ذاته، إنه عمل خاص يتمتع بأسمى صفات العمل الرائع ويرتكز على مجموع العمل الإنساني. ولعل هذا مآل النظرية الإنشائية Poietique. عند باسرون، ولكن الفن هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية كاملة ، ويحتاج الإنسان لكي يعي ذاته، أن يعي كل ما يختلج في القلب الإنساني.

هنا يعرض هيغل فكرة لامعة تتمثل فيما يسمى بالباتوس، والباتوس هو تلك القوى العاملة القائمة، ليس فقط بذاتها في استقلالها الداخلي، إنما تلك التي تعيش في الصدر الإنساني وتحرك النفس الإنسانية في أعمق أعماقها. وبمعنى آخر فإن الباتوس يصبح قضية عامة بل أضحى هوى شخصياً.

يفسر الباتوس علاقة حميمة بين الفرد والآخرين، بينه وبين الأحداث العامة ومشاكل العصر ومشاكل الأمة، وهذه العلاقة لا تقبل الانفصام إلا في حالات استثنائية، والإنسان موجود ضمن قضية وليس بإمكانه الخروج عن قضيته التي تفسر طريقة فهمه للحياة والواقع وطريقة سلوكه. والقضية هي الباتوس ولكل إنسان باتوسه. والفنان مرتبط في إنتاجه وإبداعه بهذا الباتوس الذي يصله بالعالم من طرف ذاته ومن خلال رؤيته الخاصة، أي من خلال وعيه وفهمه الخاص. ولكن توتر الباتوس ليس واحداً في جميع الظروف، فقد تصاب الرؤية الفنية بنوع من الفكرة الثابتة التي تشوه الباتوس، وتبعد الفنان عن مفهومه، وتقربه من الممارس أو المقلد أو المزين،وقد تصاب هذه الرؤية بعلل ذاتية أو اجتماعية، كأن تتسم الرؤية بالتجريد أو الفصام (البارانويا) أو ترتبط بتقاليد الطبقة المسيطرة، الطبقة الإقطاعية أو البرجوازية أو الدينية.

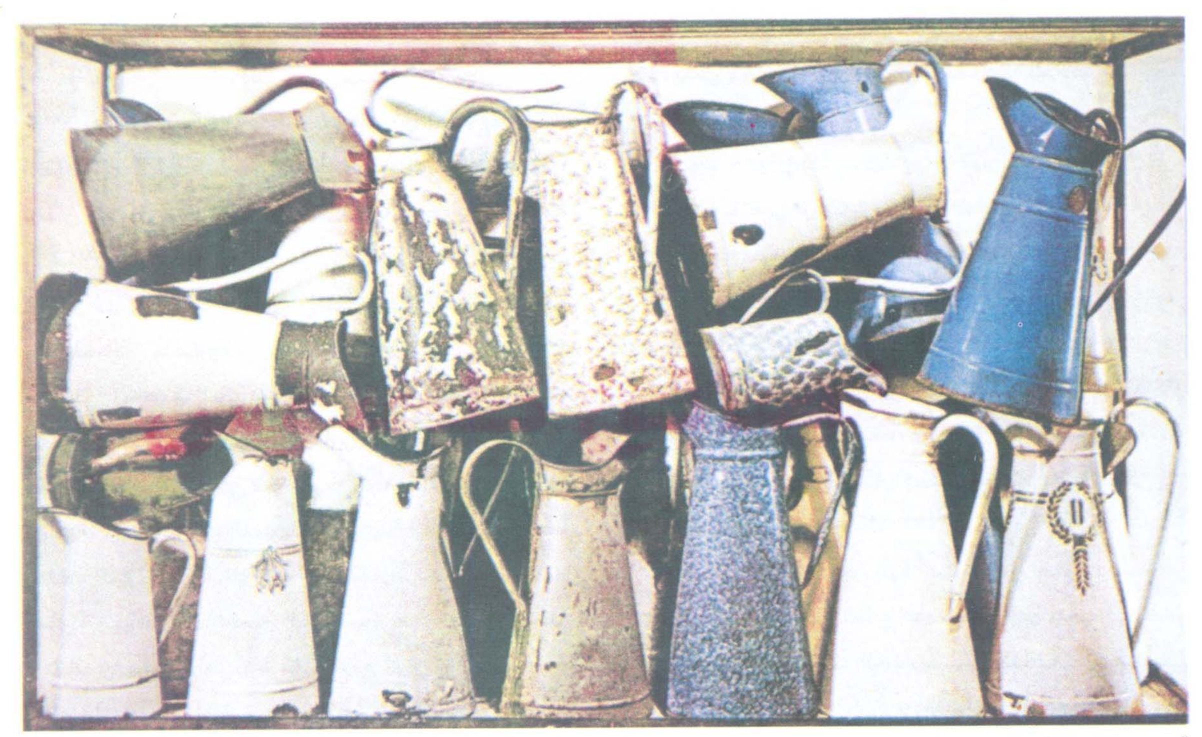
وهكذا تبدو فكرة الباتوس، أساسية في الفن، وهي إذا اعتبرت الفن شكلاً لقضية إنسانية فإن هذه الرابطة بين الشكل (الصورة أو اللحن أو المنحوتة) وبين المضمون أي (الباتوس) رابطة داخلية عضوية، فليس من الممكن فصل أي فن عن قضية كما يؤكد الناقد المجري لوكاش، والفن المجرد من القضية هو فن شكلي، فن بدون روح لا يلبث أن يسقط كما تسقط الأشياء البالية بعد استعمالها.

وهذه الرابطة بين الشكل والمضمون، أو بين الفنان وباتوسه، هي رابطة أساسية،بل هي وحدة قائمة في شخص كل فنان.

وإذا كان لكل فنان باتوسه فإن باتوس كل فنان يبقى أكثر وضوحاً وأهمية لأنه تمثل في أعمال موجهة إلى قطاع كبير من الناس. ومن هنا كان دور الفنان خطيراً جداً في نطاق النظام الاجتماعي ، بل إن فكرة الباتوس هذه تفرض نفسها على أي فنان مهما كانت نزعته، وتصبح مقياساً لفصل الفنان المزيف عن مجموعة الفنانين الأصليين.

وهكذا يبدو العمل الفني صورة عن الرابطة التي تربط الفنان بالإنسانية لأن مقياس العمل الفني هو البراكسيس أيَ إنسانية العمل الفني، أو الباتوس أي موقف الفنان من العالم .

إن ارتكاز الفن بعد الحداثة على هذه المبادئ قد يوجد حلاً لمشكلة هامة من مشاكل التذوق والنقد الفني، ويكفي القول من أن المتلقي أمام أي عمل فني يريد أن يبحث عن ذاته التي يعرفها بوضوح، أو التي يسعى إلى معرفتها من خلال القضايا الكبرى، ومن خلال مستوى العصر، ومن خلال مواقف الآخرين.



آرمان. 83× 142×42 سم. كولونيا، متحف ليد ويك.

ونحن نعلم أن أجمل لوحة فنية هي اللوحة التي تمثلنا،ثم تلك التي تمثل أقرب الناس إلينا، أو تمثل آمالنا ومستقبلنا. أو تلك التي تعبر عن المثل الكبرى التي ننشدها، كالجمال والخير. ولعل الآلهة الإغريقية ما كانت لتعبد لولا أنها تعبر عن المثل الإنسانية في القوة والحب والخصب والحكمة.. وبهذا المعنى فإن العمل الفني بالنسبة للمتلقي مقرون (بالتجلي الذاتي)، وعندما يتخلى الفن عن هذا الدور ينفصل نهائياً عن المتلقي ويصبح غريباً وخاصاً بذاته.ويبدو التجلي أساساً واضحاً جداً للحكم النقدي الذي كان يتعثر دائماً في متاهات الهوى الشخصي أو العقد الإنشائية.

بيد أن التجلي في الفن يبقى محدوداً بالحواجز القومية والتاريخية وبالتقاليد، لأنه كلغة لا بد أن ينطبق مع الروح السائدة في دائرة قومية معينة. هذه الروح التي كونت اللغة، لغة النطق ولغة الصورة ولغة اللحن، وهذا ما نعبر عنه بالأصالة. فالعمل الفني الذي تتجلى فيه شخصية الأمة هو العمل الأصيل.

ج- الذاتية والتاريخية

تنقلنا هذه الأفكار إلى نتيجة هامة، وهي أن ذاتية الفن لا تتناقض مع قومية الفن. ذلك لأن باتوس كل فنان هو قوميته، وإنما يرتفع الباتوس إلى المستوى الإنساني من خلال الموقف القومي. ومن خلال قضية محددة. ولعل لوحة (الغيرنيكا) التي لخصت موقف بيكاسو القومي، هي التي رسخت أصالة فنه، وجعلته واسع الانتشار مقبولاً على ما فيه من غرابة وبدعة.

وليس من شك أن الأعمال الأصلية وحدها تفرض نفسها على التاريخ ، وتنقل مضمونها إلى خارج الحدود القومية لكي تصبح قضية إنسانية مشتركة.

بيد أن تفسير الفن على أنه نوع من التجلي الذاتي ، قد يؤدي إلى ربط العمل الفني بالمنفعة. ومع أن غاية أي عمل هو المنفعة، إلا أن التقدم الحضاري وانتشار الوعي الثقافي يوسعان

مفهوم المنفعة لتصبح شاملة لأهداف كبرى أكثر إنسانية وأوسع مدى.

فالبراعة في الأداء، والموهبة في الإبداع، والقيمة التذوقية العالية، كلها مقومات أساسية للعمل الفني، ولكن الفنان يتحمل إلى جانب مسؤوليته الفنية مسؤولية ثورية، لأن هدف الإبداع تغيير العالم تغييراً شاملاً. ولكي يكون هذا التغيير مبرراً، لا بد للفنان من فهم واضح لجميع المشاكل والتناقضات القائمة والتي يسعى إلى تغييرها.

على أن العمل الفني عمل استهلاكي وتاريخي أيضاً، فهو استهلاكي لأنه مبذول من أجل الناس الذين يبحثون عن منفعة معينة فنية. وهو تاريخي لأنه مكرس لجميع الأجيال المتعاقبة وليس لجيل واحد من المستهلكين. وبهذا المعنى فإن إرضاء رغبات السوق الفنية الراهنة أمر يتعارض مع طبيعة العمل الفني، ويعرّض هذا العمل إلى الانحراف، أو إلى التخلف والانحطاط. ونحن ما زلنا حتى اليوم نرى أمثلة يومية على ذلك في أسواق الأعمال الفنية،حتى باتت تعليقات الفن الحديث هي المقصودة لذاتها، وخرجت القيمة الفنية كما خرج المضمون الفني عن أن يكون مقياساً للعمل الفني.

إن الصفة التاريخية التي يتمتع بها العمل الفني تجعله أيضاً موجهاً إلى جميع الناس على اختلاف مستوياتهم، لأن الفنان الأصيل هو الفنان الذي أقام فنه من خلال مواقف الناس، ومن خلال مشاكلهم وآمالهم. وهو لا يتجه إلى إرضاء أذواقهم أو إلى إرضاء نزواتهم كما هي مهمة أصحاب الأعمال التجارية التي تبحث عن منفعة متبادلة بين البائع والمستهلك.

لقد فرضت السوق الماركنتيلية الفنية نوعاً من الزبائن لا يشترون المتاع أو الأثر الفني شغفاً به، بل رغبة في ارتفاع قيمته مع الأيام، أو رغبة في كسب شهرة أو سعياً وراء الطرافة والتندر. مما شجع الفنانين على تقديم التافه الشاذ من الأعمال الفنية ، وهكذا فإن نوعا من التأثير المتبادل بين العرض والطلب في السوق الماركنتيلية ، أدى إلى انحراف الفن وإلى تشتته.

ويعمد الفن بعد الحداثة إلى تحقيق سلامة الموضوع ، لما له من تأثير على الذات ، وتبدو العلاقة مرهفة جداً بين الذات والموضوع في العمل الفني ، فعندما يلتزم الفنان باتوسه فإنه يقدم عملاً (تتجلى) فيه ذات المتذوق . ويتعلق المتذوق بقوة بعمل يتجلى هو فيه ومن هنا تنشأ هذه العلاقة التاريخية بين الذات والموضوع .

ويبدو دور الفنان دقيقاً جداً، فهو لكي ينجح في عملية (التجلي) يقتضي أن يكون مستوعباً تماماً القضية العامة، فلا يكون موقفه تمثيلاً بل تعبيراً عن عقيدة وإيمان.

د- دائرة الجماهير

إن غاية الفن أن يوسع نطاق المتذوقين في المكان والزمان. بمعنى أن الفن يجب أن يدخل إلى ذائقة أكبر قطاع ممكن من المتلقين، ويجب أن يستمر مع أكبر عدد ممكن من الأجيال المقبلة.

ولهذا كان لا بد من إنهاء عهد العمل الفني المخصص للأفراد . بإنشاء العمل الفني المخصص للجماهير ، كالنصب في الشوارع ، واللوحات الجدارية على المنشآت المعمارية ، والمسرح الجوال في الشوارع والأرياف، والموسيقى الرفيعة تبث من خلال المكبرات الموزعة في جميع أنحاء البلاد. ذلك لأن الفن يتحمل مسؤولية كبرى في المحافظة على توتر الروح القومية، ويقوي التحامها بالقضايا العامة ، كما يدعم النزوع نحو البناء والتقدم .

إن أهمية بيكاسو في كونه حال دون سيطرة الطبيعة على الفن وفتح الطريق إلى الموقف المتحرر الذي يقول كلمة المستقبل من خلال الفن . لقد أجج بيكاسو الثورة وإلى الأبد في مسيرة الإبداع الفني ، مؤكداً حق الإنسان بتقرير وجوده الإنساني وشرفه ، وتأكيد دوره بخلق حقائق جديدة خارجة عن الطبيعة واعتماداً على مقاييس جديدة للجمال والحكم. هي مقاييس الفن الرافض للعدم ، والذي يقف راصداً قوى التقدم الإيجابية، ومجابهاً القوى السلبية التي تنتج عن هذه القوى.

ه- دائرة الطبيعة والقاعدة

ومن شأن الفن تجاوز الطبيعة منذ خلق الإنسان . ولكننا في هذا العصر نجد أنفسنا أمام قوة أو قوى عنيدة قد لا يكون من السهل تجاوزها عن طريق التقدم التقني ، بل لا بد من مبادرة إنسانية حميمية تتمثل بالفن. يقول غارودي: عندما

يتحقق مستوى من التقدم التقني أعلى إلى حد كبير من المستوى البدائي، تنتاب الإنسان مخاوف وعذابات لا يسببها عجزه أمام الطبيعة التي استطاع أن يروضها إلى حد كبير ، بل تنتج هذه المخاوف عن مواجهته للقوى الاجتماعية التي خلقها بنفسه ثم استقلت بنفسها لتتصدى له كما لو كانت حقائق غريبة عليه معادية له، تهدد بسحقه. فالفقر والأزمات وأجهزة القمع والحروب تشكل بمجموعها قوى إنسانية انفلت عقالها .

أمام الفنان إذن مهمة جديدة غير مهمة تجاوز الطبيعة ، وهي مهمة تجاوز هذه القوى التقنية، ولن يتم ذلك عن طريق تصوير الأحلام السعيدة التي تؤدي إلى الطمأنينة والسكون والكسل، ولن يكون أيضاً عن طريق تصوير العواطف الثائرة التي تدفع الإنسان إلى مواقف رومانتية قصيرة المدى . إن مهمة الفنان بعد الحداثة هي التعبير عن الوجه الجديد للحياة، الوجه الذي لم تستطع هذه القوى قهره ، تماماً كما كان يفعل الفنان القديم ، عندما كان يلجأ إلى الأسطورة بل إنني أقول إن على فناننا اليوم أن يلجأ إلى أسطورة من نوع آخر.

وثمة سؤال نطرحه عن الفن بعد الحداثة يتعلق بأسلوب العمل الفني. فهل تكون لغة الفن هي الواقعية الصرفة لأنها اللغة المقروءة من جميع الناس على اختلاف قومياتهم ولغاتهم وأجيالهم؟. أو أن تكون للفن لغة خاصة لا تتحدد بالأشكال الواقعية ولا ترتبط بالقواعد المنطقية، بل تبقى منفتحة على حدس الفنان وخياله لنقل موقفه وقضيته دون أن تتعرض لتحريف الصنعة، أو لتجميل يأتي عن تمثيل المألوف؟!..

الحق أن الجماليين الأوائل تمسكوا بأهداف القاعدة والنموذج في الشكل الفني ، ورأوا أن ما قدمه الإغريق يعبر عن ذروة الشكل الفني، وكانوا قد استجابوا في ذلك إلى اعتقاد هيغل نفسه الذي يرى أن الشكل الفني وصل في الفن الإغريقي إلى أسمى ما تحتاجه الروح .

ولكن ألا تعني هذه الدعوى أن الفن وصل إلى نهاية الطريق، وأنه لم يكن بإمكان الفن الذي جاء عقب الكلاسية أن يقدم شيئاً جديداً. يقول هيغل لقد ازدهر الفن الكلاسي مرة واحدة ومرة واحدة فقط ، وليس بإمكاننا أن نسترجع الماضي وأن نعيد التاريخ. ولكن واقع الطبيعة والإنسان متحول لا ثبات له . إن التفسير الديالكيتكي للحياة يتناقض تماماً مع تقعيد التشكيل وتثبيته ضمن حدود الواقع المحسوس.

ولذلك فإن غارودي أعطى تفسيراً جديداً لمفهوم الفن مبرراً أعمال بيكاسو التي كثر الجدل حول شرعيتها لأنها تقوم على واقعية ذاتيةن ويعتقد غارودي أن في ذلك تكمن عبقرية بيكاسو . ولان لغة الفن تنتسب إلى العصر فهي لغة زمانية. ولقد عبر بيكاسو عن عصره أصدق تعبير وبكل حرية. و مضمون الفن إنساني مرتبط بموقف الإنسان وطموحه. وهكذا نريد من فن بعد الحداثة أن ينقذ حرية الإبداع من الانحراف والسقوط، وأن يحررها من القيود والجمود، ويفتح الباب واسعاً إلى إبداع الشكل المنسجم مع العصر، دون أن يخشى العودة إلى الأصول، لأن التاريخ الفني هو أساس مشروعية العمل الفني.

❖ ❖ ❖

المراجع:

E. Kant : Critique de la faculté de Juger Paris Vrin 1979
G.W.F. Hegle: Esthetique – Paris Aubier 1971
M. Heidegger: Chemins qui ne mènent nulle part Gallimard- Paris 1962.
J.F. Lyotard: La Condition Post- moderne – Paris 1979
T.W Adorno: Théorie esthetique – Paris Klincksleck 1997
M. Jimenez: Qu'est – ce que l'ésthetique – Gallimard- Paris 1997
T.Cherif: Esthétique et critique chez Kant – Tunis 1995

الفن..

■ فائق دحدوح *



وجه وحش، أو أنس، أو شيطان، أو إله..
الجمال لا يصلح وصفاً له..

إنه لا يلمسنا، وإنما يستولي علينا... ويستولي معنا على الفضاء المحيط فارضاً سلطانه...

وجه من عالم آخر، ينضم فيه إلى حشد من وجوه أخرى خلقها أسلاف لنا، أو معاصرون، في مصر أو في الهند أو في الصين أو في المكسيك أو في جزر الأوقيانوس..

وجه مبهم، لا يفصح عن سره.. لكن هذا السر لا يبرح خيالنا..فهو جاثم رغم انغلاقه، ماثل رغم خفائه..

إننا أمامه لندرك شيئاً من معنى عبادة الأقدمين للأصنام..»

كنت جالساً أمام الكمبيوتر أمضي بعض الوقت في تشكيل لوحة تؤديها الصدفة بتلقائيتها وعفويتها، والعقل بأوامره ونواهيه، عندما تناهى إلى سمعي صوت أحد المتحاورين يقول: «وسقط القناع» في ندوة تلفزيونية تدور حول المقاومة في العراق، فتبادر إلى ذهني على الفور فقرة قرأتها قبل أيام وأنا أقلب صفحات قاموس فرنسي في الحِكَم والأمثال العالمية جاء فيها: «يُسمح

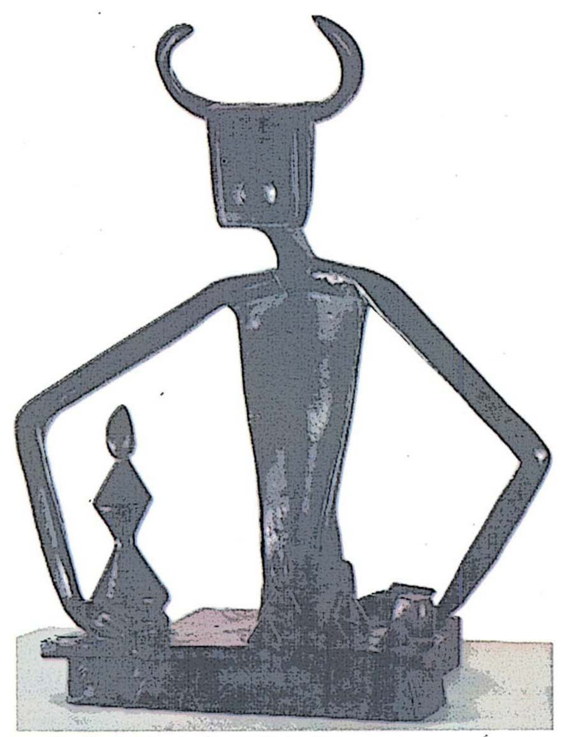
* فنان و مصور تشكيلي.

ونصف ظلام القناع!!..

للفتيات القبيحات بوضع القناع على وجوههن كيلا يعرّفن بأنفسهن، أما الجميلات فإني أقضي عليهن بأن يَسْرحن بوجوه حاسرة».

يقال إن بعض الإغماءات تدهم الإنسان حماية له من ألم يفوق طاقته على التحمل؛ وكأن الإغماء هنا واحد من أقنعة لا عد لها ولا حصر نضعها على وجوهنا ونغيرها على الدوام مع تغير الدور الذي ترسمه لنا الحياة، فثمة: « قناع للمدرس وقناع للعاشق وقناع للمثقف وقناع للزوج المخدوع وقناع للبطل وقناع للأخ العطوف ». وهذا ما يذكرنا بمأثور آخر:«للحرب وقت وللسلم وقت وللحب وقت»، أي إن للحب قناعاً وللسلم قناعاً...حتى أني أرى في الفقرة التي تبادرت إلى ذهني فور سماعي«وسقط القناع» هروباً، بل قل«قناع هروب» أحتمي به مما يجري في كل من فلسطين والعراق! وكذلك الغثيان الذي يتحدث عنه الكاتب والفيلسوف جان بول سارتر في رواية تحمل العنوان نفسه، وتلك الموضوعية اللاعاطفية التي نراها في التركيز على الأشياء والأفراد في شخص بطل الرواية «روكنتان»: ما هما إلا قناع، يسميه جبرا إبراهيم جبرا «قناع من أقنعة الحب»، وأن هذا التعلق بأصغر التوافه مما يعرض للبطل، وأحياناً أقذرها، إنما هو جسر«الحب ـ الهوس».

أمام هذه الأفكار قلت في نفسي لم لا أتابع البحث في كلمة «القناع» على غرار بعض قواميس اللغة الفرنسية الموسومة بـ «Famille de mots»أصل الكلمات؟ ولنر إلام سيؤدي هذا البحث؟ وعلى رغم الكثرة الكثيرة مما تبادر إلى الذهن وتوارد من أسماء ومدارس فنية وحضارات وأقوام: بيكاسو والقناع الأفريقي وجيمس إنسور وجيروم بوش وجاك بريفير والسريالية والوحشية والماركيز دو ساد وبرخت وبن جونسون



ماكس أرنست.





بريفير.

والمسرح الياباني ويونغ والتقمص...بدأتُ بلسان العرب. ضغطت على«الماوس» وكتبت كلمتي«قنع، قناع»في باب البحث عن الكلمات، فجاء الجواب . أذكره بعد اختصار.«المِقنع والمِقنعة» ما تغطي به المرأة رأسها، وفي الصحاح: ما تقنّع به المرأة رأسها، وفي حديث عمر (رضي الله عنه) انه رأى جارية عليها قناع فضربها بالدِّرة وقال أتتشبَّهين بالحرائر؟ ويقال على المثل: وألقى عن وجهه قناع الحياء. وقنَّعه الشيب خماره، إذا علاه الشيب. فانكشف قناع قلبه فمات: قناع القلب: غشاؤه تشبيهاً بقناع المرأة، والمُقنع بالحديد هو المتغطي بالسلاح... ومنه حديث عمر: أن أحد ولاته كتب إليه كتاباً لحَنَ فيه، فكتب عمر أن قنّع كاتبك سوطاً وإنه للئيم القِنْع، إذا كان لئيم الأصل. والقناع: الطبق من عُسُب النخل يوضع فيه الطعام.

غادرت لسان العرب ورحت أتصفح القواميس الفرنسية والفرنسية العربية، وفيها جاء: القناع كلمة لاتينية الأصل ومتوسطية، في البداية كانت تعني«الشيطان» أو«قناعاً يمثل شيطاناً» وبعد أن ترسخت الكلمة في القرن السابع عشر وارتبطت بمعنى«السحر»، حملت معاني أخرى ودخلت في تشكيل تعابير كثيرة وميادين ثقافية عدة: في الأدب والمسرح والفن التشكيلي وعلم النفس والإتنولوجيا والأنتروبولوجيا (علم السلالات والإناسة)... والقناع وسيلة عبور ما بين الدنيوي والمقدس، تقوم صناعته على التقيد بقواعد صارمة، وهو عامل تقديس. وتختلف مورفولوجيا القناع ورمزيته باختلاف المجتمعات. وللقناع وظائف كثيرة ومتنوعة، فقد يكون وسيلة للحماية من الأعداء والموتى، أو تماهياً في كائن فوقطبيعي (كالأسلاف أو الأبطال الأسطوريين والآلهة) ومن الممكن أيضاً أن يكون علامة اجتماعية للتمايز، أو وسيلة من وسائل القوة والسلطان.

من الملاحظ أن ثمة اختلافات جمة بين اللغتين في طريقة

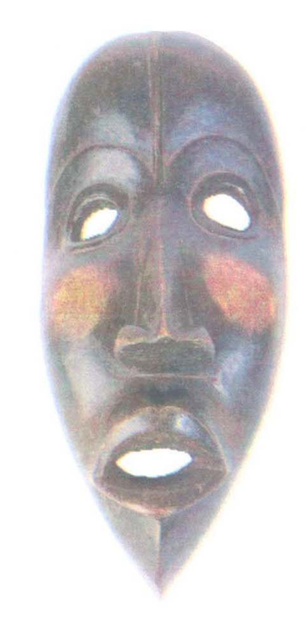



جيمس انسور.

العرض والشرح والطرح والمنهج والذهنية، وبإمكان باحث مقتدر، إذا ما تناول هذا الموضوع بالتدقيق والتمحيص، أن يتحفنا بكتاب قيم عن الذهنيتين العربية والغربية، إذ يبدو أن الحضارة الغربية بنت وتبني نفسها وفي وجدانها كل ما قدمه أسلافها الأقربون منهم والأبعدون من منجزات، إنها سمفوني مفتوحة على المستقبل، فثمة على الدوام مقاعد فارغة لمؤلفين آخرين ولعازفين جدد، وقائد أوركسترا الغد موجود على الدوام في قائد أوركسترا اليوم...فالأصالة كما يقول رينه حبشي لا تستخف بالماضي، ولا تنكر المستقبل، وهي تتيقظ لغنى اليوم الحاضر.

عندما بدأ يونغ في صوغ نظريته أو منهجه الخاص في التحليل النفسي المعروف بـ «علم النفس التحليلي» أفاد من معارفه كلها، وخلص إلى أن الشخصية الكلية أو النفس تتكون من عدد من الأنظمة الرئيسة، من بينها القناع «Persona»، وهو الذي يرتديه الشخص استجابة لمطالب المقتضيات الاجتماعية والتقاليد، واستجابة لمطالب الشخص ذاته، إنه الدور الذي ينيطه المجتمع بالشخص، والدور الذي يتوقع منه المجتمع أن يلعبه في الحياة، فالقناع هو الشخصية العامة، وهو تلك الجوانب التي يظهرها الشخص للعالم أو التي يثبتها الرأي العام على الفرد في مقابل الشخصية الخاصة التي توجد قابعة خلف الوجهة الاجتماعية، وإذا ما توحد الأنا بالقناع، صار الشخص بعيداً عن ذاته مغترباً عنها، واتسمت شخصيته بأسرها بكيف سطحي ذي بعدين، ويصبح مجرد شبيه بالإنسان، وانعكاساً للمجتمع أكثر من أن يكون كائناً بشرياً له استقلاله الذاتي.

ويأتي دور القناع في المسرح ليؤكد ما جاء في نظرية يونغ، فعندما يضع الممثلون على وجوههم أقنعة من ورق أو لون أو







تعبير أو موقف. يقول محمود أمين العالم في كتابه «الوجه والقناع» يخلع المشاهدون أقنعتهم التي يلبسونها طوال النهار، وربما طوال العمر وتتكشف حقيقة ملامحهم، بل إنهم يتعرون تماماً فهم يحسون بأنفسهم وجوهاً بلا أقنعة وأجساداً بلا ملابس ونفوساً بلا حواجز، دون حرج اجتماعي. ذلك أن عريهم، أو في الحقيقة، انكشاف حقيقتهم، لا يعريهم ولا يكشفهم إلا بينهم وبين أنفسهم، رغم وجودهم الاجتماعي الحي مع حدث أمامهم ومع آخرين حولهم.

وبانتقالنا إلى القناع في الفن التشكيلي ننتقل إلى عالم آخر مختلف تماماً ليقتصر دور القناع عند بيكاسو ومعاصريه على الحلول التشكيلية الخالصة. فالفن الأفريقي، ولا سيما القناع، لم ينل ما يستحقه من التقدير إلا في مطلع القرن العشرين، عندما كانت المدارس والحركات الفنية تظهر تباعاً وبتواتر سريع يقطع الأنفاس. ومع ذلك فثمة انقلابات نادرة في تاريخ الفن شبيهة، بجسارتها ونجاحها، بالانقلاب الذي حققه بيكاسو عام 1907 عندما عرض على أصدقائه المندهشين لوحة«آنسات آفينيون»،إذ قيل بعد ذلك:«إن ثمة طريقة في «الإحساس» قبل بودلير هي غيرها بعده. وهناك أيضاً قبل التكعيبية طريقة في التصوير وفهمه، وطريقة أخرى مغايرة بعدها».

قرر بيكاسو ألا يقيم وزناً لمعارفه وخبرته الواسعة، ليبدأ كل شيء من جديد، فلكي تكون مصوراً عليك أن تبتكر التصوير من جديد، وأن تجدد مشروع«الشك المنهجي، والكوجيتو الديكارتيين» وما فعله ديكارت في الميدان الفلسفي فعله بيكاسو في التصوير، لقد ابتكر الفن، فنه هو.

إذا ما أمعنا النظر في لوحة«آنسات أفينيون» نلاحظ على الفور أن الفتاتين في الجهة اليمنى من اللوحة نسختان أمينتان عن الأقنعة الأفريقية. فالفن الأفريقي، على عكس ما كان بيكاسو يردده على الدوام، واحد من أكثر مناهل التكعيبية وضوحاً. وذلك لأن النحت الأفريقي كان ذا نكهة غرائبية ولا سيما بدائية. إنه العودة إلى الأصول والينابيع، والطاقة التشكيلية، والهرمسية أو الاستغلاق المصمَت، والفعَّالية





الشعرية، والتبسيط الصارم للأشكال. النحت هنا يهدي المصورين سواء السبيل عبر طبيعة المادة نفسها والأداة المستخدمة، أضف إلى ذلك أن الفن الزنجي كان في رأي بيكاسو فناً حصيفاً ومنطقياً، أي إن الفنان الزنجي لا يمثل ما يراه، وإنما ما يفكر فيه، فهو يعبر عن أفكاره بالأشكال (حدث أسطوري، وجه أسطوري لأحد الأسلاف أو الآلهة)، ويلخص في القناع والتمثال وفي كل شيء ينحته، تجربة من طبيعة شعورية هي إلى عالم المفهوم والمعرفة أقرب. هل العين عند النحات الأفريقي عبارة عن قزحية وأهداب ودموع ولواعج؟ طبعاً لا، إنها نظرة وسهم ورغبة تنطلق نحو ما يجب قتله أو امتلاكه أو محبته. ومنه فإن العين لن تكون حفرة جوفاء تحت محجر العين، بل عيناً بارزة وقوية ونهمة، كما أن الأنف سيكون مجسماً في الوسط تنتظم حوله سطوح وجه لا تهم معالمه الفنان بمقدار ما تهمه العلامة أو الدلالة التي يشكلها. ومن النحت والقناع الأفريقيين استمد بيكاسو أنوف شخوصه الشهيرين في مرحلة ما قبل التكعيبية.

تتنازع الإنسان على الدوام نوازع عدة من بينها قوتان رئيستان هما الخير والشر، بل يمكن القول إن الإنسان مجبول بهما، «فالهو» الذي يقوم على«مبدأ اللذة»، والذي ابتكره فرويد وجعله واحداً من ثلاثة أقانيم تُكوِّن شخصية الفرد وتتحكم بسلوكه، هو السيد المطاع غالباً إن لم يكن دائماً، و«الأنا» الذي يقوم على«مبدأ الواقع»، والذي تتسلط عليه رغبات الهو وحاجاته يقف حائراً منتظراً غفلة «الأنا الأعلى» لتحقيق متطلبات الهو، الذي سعى رجال الدين والأخلاق والفلاسفة والمربون إلى تقليم أظافره، ولكن دوَن جدوى، وراحوا من ثم يعملون على رعاية جانب الخير في الإنسان وتقويته، ولكن الشر بأقنعته المختلفة والمتنوعة كانت له على الدوام الغلبة، وذلك لأن الأثرة وحب السيطرة وإرادة القوة تعمل عملها في الأفراد والدول معاً. ومع ذلك كان في كل زمان ومكان ثمة أفراد مهيؤون أكثر من غيرهم للتصدي لموضوع الإنسان وسبر غوره، ومن أكثر هؤلاء قرباً من موضوع «القناع» جيروم بوش وفرنشسكوغويا وجيمس إنسور وفرنسيس بيكون وادوارد مونش





ونيتشه وغيرهم، وتوخياً للاختصار سنختار اثنين منهم هما جيمس إنسور وفريدريك نيتشه.

كان القناع وجيمس إنسور (1860 ـ 1949) رفيقين حميمين متلازمين تلازم الحياة والموت، ففي حانوت أهله رأى إنسور الصبي أقنعة جلبها البحارة من بلاد نائية، تمثل أمراء شريرين وآلهة وثنية ووحوش خرافية كان أهل البلاد يستخدمونها لأغراض شتى، فانطبع القناع في ذاكرته ورسخ كما ينطبع النقش على الحجر. كبر إنسور وكبر معه القناع وما يحمله من دلالات، فأدخله الفنان في موضوعاته الأثيرة من الهياكل العظمية والصورة الشخصية والشعائر الوثنية والمشاهد الدينية. وانسجاماً مع مراميه ورؤيته لجأ إلى الرمز والقناع يوظفهما للإعلان عن ولعه بالموت، وللسخرية من مجتمع برجوازي يسير نحو حتفه، واستخدم لهذا الغرض ألواناً صارخة متنافرة النغمات، حيث الرعب والتهكم والحشود ترقص رقصة الموت والمقابر. ولعب إنسور بالزمن، فصور نفسه في عداد حشود من الأموات أو زمرة من المسوخ والهياكل والأقنعة التي تخفي وراءها وجوه الجن والشياطين، حتى الغرف عادية المظهر توحي إلينا في لوحاته بأن ثمة مآسي تدور، وقوى شريرة غير منظورة تتقمص قطع الأثاث وتهمس بحديث الموت والعدم. كانت لدى إنسور قدرة فائقة على تعرف الملامح الجنائزية والشيطانية في المسرات العادية والمباهج البريئة، وكانت له طاقة هائلة على تحويل المواكب المبهرجة والمزركشة إلى قطعان من المسوخ والمردة، وعلى تحويل ما هو بشري إلى ما هو لا بشري، وكأني بإنسور يلتقي بالناس في حياته فيراها أقنعة تركزت على أفكار وعواطف جامدة، أو تحجرت على أوضاع غبية انعدمت فيها الفكرة وخوت منها العاطفة. استخدم إنسور القناع للتعبير عن البؤس الإنساني، ابتداء من الانحلال الدنس إلى الجريمة النكراء. وإذا كانت الإنسانية، وقد انحدرت إلى حد العبث والرعب الجسدي والمعنوي تجلت في القناع، فإن الجمع

المتكرر بين الهياكل العظمية والأقنعة يدل على أن كلاً منها ينتمي إلى موكب الموت. وإن هذه القسمات الممسوخة والنابضة بشحنة هائلة من الإثارة تدعو إلى التساؤل: هل الحياة موكب من الغيلان والمسوخ، أم أنها مخلوقات تثير الضحك والاستهزاء؟ وما الذي نحن جديرون به: الرثاء أم الضحك؟ وحركاتنا وسكناتنا وأفكارنا وعقائدنا وعاداتنا وتقاليدنا،... هل هي خرق مزركشة بالية تثير فينا ما يثيره مرأى الغسيل المنشور على حبل؟ أم ماذا؟ وترتسم الإجابات على نحو سحري في ابتسامات الهياكل الجوفاء ونظراتها، وفي سحن الأقنعة ذات الأصباغ المضحكة واللفتات اللامعقولة.

وبانتقالنا للحديث عن قناع نيتشه ومن استعار هذا القناع من بعده، تبين لنا أن ذلك سيتجاوز الحدود المعقولة المرسومة لعجالة ، ويحول دون تغطية الموضوع والإلمام به كما يجب من جهة ثانية، وقد ترتب على ذلك، أن أكتفي ببعض ما جاء على لسان نيتشه ولسان مريديه ومناهضيه، وأن لا أتدخل إلا لماماً.

يقول نيتشه في مؤلَّفه«ما وراء الخير والشر»: . أيها التائه الهائم على وجهه، لكم أحبك! أراك تجدُّ السير دونما ضجيج، ودونما حب، وفي عينيك نظرة يصعب استجلاؤها، وفي شفتيك ترتسم علائم الخيبة والقرف...ما الذي أستطيع صنعه لك؟ قله لي، وما الذي أملكه؛ فأقدمه إليك. . أتستطيع أن تقدم لي شيئاً ما؟ فسؤالك هذا أدهشني، أعطني إذاً، أسألك ذلك وأتوسل إليك. . تكلم، إني أنتظر! . أعطني قناعاً آخر، قناعاً ثانياً!»

قناع ثان، فثمة إذاً شيء عميق الغور وما هو أمعن عمقاً، يترتب علينا اكتشافهما وسبر غوريهما. كان ديكارت، زمن تسلط الكنيسة، يخفي خلف قناعه فكراً انقلابياً، أو معرفة جديدة، وكان يرى أن الصمت يصلح للأحداث العظيمة، فأحجم عن تعميم هذا الانقلاب ونشرِه قبل الأوان. ونيتشه بدوره كان يخفي خلف قناعه احتضاراً أخلاقياً بدأ يعمل عمله في الروح العام.

لم تبدأ أزمة الوجدان الأوربي البارحة ولا في زمن الأنوار، بل تعود إلى عصور بعيدة، فمنذ أن تنبه الفكر واستيقظ، وارتاب في كل شيء، امتنع على الإنسان أي شكل من أشكال الراحة الفكرية والأخلاقية. وكان شاتوبريان أول من أزاح الستار، عقب ثورات القرن الثامن عشر، عن التشاؤمية الرومانسية التي تناولها على التوالي: بودلير وبرنانوس وكامو وسارتر وبيكت، وأجروا على أطروحاتها التجديد والتطوير:



أيتها الأشجار الجميلة؛ يا من شهدت يوم مولدي
غداً ستشهدين موتي ـ شاتوبريان ـ»
«العالم سوف ينتهي، ومبرر استمراره أنه موجود» ـ ألبير كامو.

استشعر نيتشه، قبل غيره، هذا النزع، فجعل منه واجباً غريباً لا يفارقه، ووضع نفسه في مقدمة الآلام القادمة، ليضطلع بها مسبقاً نيابة عن الجميع، وكان يتطلع إلى أن يكون الرجل الذي يحمل احتضار عالم لا يدري ناسه أنهم يحتضرون، فثمة هدوء يسبق العاصفة، ولكن العقول البصيرة تدري أن هذا السكون لن يدوم طويلاً. إن مصادر الحب والأمل ضائعة، أيد مدججة بالآلة والسلاح، والكل يسبح في فراغ! وفي هذا الصدد يقول نيتشه في مقدمة «إرادة القوة»: إن ما أرويه هو تاريخ القرنين القادمين، فأنا أصف ما سوف يأتي، وما لم يعد يستطيع أن يأتي بطريقة مغايرة؛ إنني أصف صعود النزعة العدمية...إن هذا المصير يعلن عن ذاته في كل مكان، وتستعد لسماع هذه الموسيقى المستقبلية كل الآذان...إن ثقافتنا الأوربية بكاملها تتحرك منذ وقت طويل، مدفوعة بعذاب التوتر الذي يتنامى من قرن لآخر، وكأنها تتحرك نحو كارثة». لقد قذف نيتشه بنفسه في النار، واحترق، ومع احتراقه لم ينس، وهو الذي تأمل اللهب طويلاً، وبكثير من الحب، أن في صميم ألسنة اللهب ثمة«مخروط ظلّي» يلفها، وهو سرها، وإن ما يومض ليس إلا السطح الذي يؤججه الهواء من الخارج، في حين أن الروح تكمن في مكان آخر، إنها في الظل نائية ومتخفية. تلك هي حال نيتشه، العبقري صاحب الكلمة المتفجرة الصاخبة، وليس من أحد بمستطيع الوقوف على حقيقته، إن لم يحترق بناره، وينزل إلى الجحيم حياً، ويتأمل طويلاً ظله الداخلي.

عندما نشر نيتشه«هكذا تكلم زرادشت» مع عنوانه الفرعي«كتاب للجميع ولا لأحد»، كان مطمحه أن يكون، في آن واحد، بديلاً عن الإنجيل، وبشارة تبشر بالأزمنة الجديدة. فالثقافة الحديثة، برأيه، بحاجة إلى أن تؤسَّس على الإيمان بقيم لا تكون قيم انحطاط، نظير تلك التي ألهمت المسيحية ومذاهب التشاؤم والعقلانية الأخلاقية والاشتراكية، ولكن الرياح جرت بما لا يشتهي، واستقبل الناس الكتاب بالرفض أو الفتور، فكتب ليقلل من نقمته وخيبة أمله:«إن الأحداث العظيمة والأفكار العظيمة ـ مع العلم أن الأفكار العظيمة هي أحداث عظيمة ـ لا يمكن فهمها إلا في وقت متأخر. ومعاصرو هذه الأفكار والأحداث لا يعيشونها لأنهم يعيشون على الهامش. إن شيئاً ما قد حدث، وهذا الشيء شبيه بما يحدث في عالم الفضاء، فضوء أبعد النجوم يستغرق زمناً أطول ليصل إلى الإنسان، والإنسان يجهل أن هناك في مكان محدد في السماء نجماً، ما دام ضوء النجم يقطع طريقه قادماً إليه». وهكذا كان نيتشه يعيش بين أحياء أموات:«أنتم أيها الأحياء الأموات، يا من تحيطون بي، وتحتجزونني في عزلة تحت الأرض، ليلفني صمت القبور وبرودتها، أنتم يا من حكمتم علي بأن أحيا حياة هي إلى الموت أقرب، سأنتقم، أنا الميت، سأنتقم، لأنني وأمثالي نعرف كيف نعود لنحيا من جديد، فهذا سر من أسرارنا، سنعود أحياء، أحياء خارقين.»

وإذا ما انتقلنا إلى المناهضين له والرافضين لأفكاره، نراهم يقرّون بعبقريته، ويعترفون بصدق تنبؤاته، ويؤكدون كما أكدنا على ما لقناع نيتشة من أهمية، وعلى المكانة التي يحتلها في شخصه وفي فلسفته، وعلى الذين استعاروا قناعه، فاستخدموه لأغراض شتى، بما ينسجم مع أفكارهم ومراميهم. وهاهو ستيبان أودويف يدلي بدلوه حول ذلك في كتابه«على دروب زرادشت»: وعلى أي حال، يظل نيتشه في الجوهر هو نفسه، ولا يتغير إلا القناع وحده. إن أساطيره وأقواله المأثورة مدموغة بتلك الجدلية الوهمية التي تتيح جمعها وتفسيرها طبقاً للضرورات الإيديولوجية التي تفرضها اللحظة الراهنة، مع الاحتفاظ في الوقت ذاته بالمصالح المفهومة جيداً لتلك الفئات الاجتماعية التي يشكل«التملك» و«الاستثمار» قانون وجودها. و«الفكر الألماني» في تجسداته المختلفة: روح إرادة القوة، والسيادة، والفتح، والثأر، وشخصيات المسرحية تجد، من أجل هذه التجسدات جميعاً، الأقنعة الضرورية في ميتولوجيا نيتشه... وبقدر ما يغوص تصور العالم البرجوازي في الأزمة تنتشر أكثر فأكثر بكل أبهة



آنسات آفينيون، بيكاسو، 1907.

عبادة نيتشه الذي صار رمزاً وأسطورة منمنمتين. وفي مكان آخر من الكتاب نقرأ: «يتوجه نيتشه بفلسفته إلى المختارين، إلى قلة من الناس، وهو السبب في تجرد هذه الفلسفة من

الديماغوجية الاجتماعية المألوفة التي يقصد منها التعامل مع الجماهير. والأكثر من ذلك أنه يتفاخر عن قصد بكراهيته الأرستقراطية «للعامة» للشعب و «بكلبيته الجليلة». ولا يترتب



الفنان آنسور.

على ذلك، في أي حال، أن النيتشوية في غنى عن الأقنعة، بل الأمر على النقيض من ذلك، إذ إن خالق زرادشت أستاذ في فن التنكر، وعلاّمةفي أسلوب التفكير التيهي»، فمن الممكن أن نجد لدى نيتشه بصدد كل حكم نقيضه، ولكأن له في الأشياء طرفاً رأيين. وقد أمكن لمعظم الأطراف أن تختبئ خلف سلطته وقناعه: الملحدون والمؤمنون، المحافظون والثوريون، الاشتراكيون والفرويديون، العلماء المنهجيون والحالمون، السياسيون واللاسياسيون، أحرار الفكر والمتعصبون.

تفجرت أول أزمة فكرية عند نيتشه عندما انفصل عن مذهب شوبنهور التشاؤمي ونزعة فاغنر الجمالية، وتخلى عن فكرة كون الفن وسيلة للهرب. كان النقد الكلاسيكي لا يتعرف إلا مظهراً واحداً من الفن اليوناني، وهو ذاك المظهر الذي يرمز إليه أبولو(ن)، أي فن قوامه القسط والاعتدال، وموضوع يتسامى فوق عالم مقضي عليه بالألم. وقد عارضه نيتشه بمظهر آخر، يرمز إليه ديونيزوس (ديونيسيوس): النشوة التي يغرق فيها رائي إرادة الحياة الكلية، تلك النشوة التي تتيح للإنسان أن يفلت من الألم لا بنفيه، بل بنفي علته التي هي إرادة الحياة نفسها وقد بلغت أوج ذراها. ويرى نيتشه في مؤلفه: «مولد المأساة من روح الموسيقى» أن عظمة المأساة الإغريقية تكمن في عمق العواطف العنيفة وشدة توترها. لقد كانت المأساة الإغريقية وليدة مذهب ديونيزوس، وكانت قوتها عربيدة عنيفة، إلا أن الصخب المعربد في أعياد ديونيزوس لم يكن يستطيع وحده أن ينتج الدراما اليونانية، فجاءت قوة أبولو(ن) لتوازن قوة ديونيزوس. هنا يستعير نيتشه قناع شوبنهور، فثمة تشابه ملحوظ بين مفهومي الديونيزية والأبولونية عند نيتشه، وتمييز شوبنهور بين الموسيقى والفنون التصويرية أو التمثيلية. ويبقى هذان المفهومان جيان إلى أن يأتي الفيلسوف الإيطالي بيك دو لا ميراندول. la Mirandole

Pic de . ليستعير قناع نيتشة ويحقن فيهما دماً جديداً، فيقول في تحديده للأدب: «الأدب سلّم ننزل درجاته حيناً فنمزق وحدته بقوة عملاقة ونفتتها على غرار ما حل بجسد «أوزيريس»، ونصعد درجاته حيناً آخر بكل ما تمنحنا إياه طاقة «أبولون» فنجمع في وحدة جديدة ما تبعثر من أشلاء «أوزيريس». وقد دفع الدكتور عبد الكريم حسن بالمقارنة بين الرمزين إلى أقصاها، فكانت أوزيريس رمزاً للمضمون بينما كان أبولون رمزاً للشكل، والنزول على درجات السلم يعني النزول إلى التجربة الحياتية بتفاصيلها وغرائزها، وهذا ما نعبر عنه بتمزق المبدع وتبعثر عواطفه وآلامه. وأما الصعود على درجات السلم فإنه يعني جمع العواطف المبعثرة، في صورة، وتوحيدها في قالب، وإخراجها من الظلمات إلى النور، إنه يعني وضع المضمون الممزق في شكل موحد جميل. فإذا عرفنا أن «ديونيزوس» ليس إلا ظهوراً من ظهورات «أوزيريس»، تبين لنا أن تعريف الفيلسوف الإيطالي للأدب ليس إلا امتداداً لرأي نيتشه في أن روعة الترجيديا اليونانية تتمثل في لحظة التلاقي بين «أبولون» و«ديونيزوس».

ويتفق نيتشه في النهاية مع أفلاطون في قوله «ما أكذب الشعراء!»، ويتهم كل الفنانين بأنهم يحتمون بالسلطان، إذ إنهم كانوا في كل العصور خدماً مطيعين لمذهب أخلاقي أو فلسفة أو عقيدة، ويرى أن المخلّص الوحيد هو الإنسان الأرقى «السوبرمان». ولكن أليس الكذب الجميل خبز المبدعين، فها هو ستاندال مؤلف «دير بارم» و «الأحمر والأسود» يعلن جهاراً: «كل أثر أدبي هو كذبة جميلة، وكل الذين كتبوا يعرفون ذلك كل المعرفة». كان ستاندال إلى القبح والسوقية أميل وكانت تغلب على طبعه النزوة، ولكنه كان يصنع أبطاله من كذباته بعيداً عن الواقع والحقيقة، فجاؤوا أبطالاً مميزين، جميلين وحيويين وفعالين، جوليان سوريل (بطل رواية الأحمر والأسود) كان



تفصيل، من لوحات آنسور.





هنري مور الملك والملكة.



«كذبة» ستاندال أو «قناعه»، وكان يتحلى بحيوية تعوز المؤلف. إن كل أثر فني كذبة لأن فيه ما يعجز عنه صاحبه، أو ما لا يجرؤ على أن يكونه، كما لا يمكن للمبدع أن يكون حيادياً حيال نفسه وحيال الناس من حوله وحيال العالم. يقول حازم القرطاجني في «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»: «للشعر مواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الصادقة، ومواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الكاذبة، ومواطن يصلح فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال الصادقة أكثر وأحسن، ومواطن يحسن فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال الكاذبة أكثر وأحسن، ومواطن تستعمل فيها كلتاهما من غير ترجّح، فهي خمسة مواطن، لكل مقام منها مقال». وقد بين أبو علي ابن سينا كون التخييل لا يناقض اليقين فقال: «والمخيَّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكرٍ واختيار... فإنه قد يُصَدَّق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى، انفعلت النفس عنه طاعة للتخيُّل لا للتصديق». وكأني بالأعمال الفنية والأدبية تلبس قناعاً خاصاً بها، فهي لا تستطيع أن تبهر الأعين كبعض العبقريات العلمية «صعود الإنسان ونزوله إلى القمر». إن اكتشافات الشاعر أو الفنان أخفى من ذلك، فهي تحس من الداخل ولا تلمس بالإصبع. ولكن لابد لها كما يقول باسكال: من أن تبهر العقول.

يحلو للألمان أن يكرروا مع شلنغ وشتراوس وفاغنر أن الشعر الحق لا يكون بدون «أسرار»، ويضيف غوته إلى ذلك: إن الشعر الحق لا يكون بدون «خرافات». ونحن بدورنا نقول بدون «أقنعة». والحق أنه لا بد للخيال الشعري من شيء من الروح الخرافية بالمعنى القديم لهذه الكلمة، ولا بد من شيء من

نصف الظلام فيطوف حول الأشياء حراً، فما كان المساء جميلاً هذا الجمال إلا لأننا لا نرى فيه رؤية كاملة، فما الذي يملي على المطرب«عندنا» إلى تلوين كلمة«يا ليل» بشتى النغمات، والانتقال بها من مقام إلى مقام إلى أن تلوح تباشير الصباح. لعل الجمال الشعري أن لا يكون إلا فيما نرتاب فيه دون أن نراه. وما مثل الشاعر الذي يسأل الطبيعة أسرارها إلا كمثل العاشق الذي يعتصر امرأة محترمة: إنه يفضل أن يحزر على أن يرى، وأن يتخيل على أن يكتشف، حتى ليؤثر أحياناً أن يشتهي على أن يتمتع. قال غوته: «إنني أبحث عن اللذة، حتى إذا حصّلتها أسفت على الشهوة»، وكأني به يقترب من عاشقنا الصوفي: «الحب شرب بلا ري، ومن قال رويت منه ما عرفه، فكلما شرب المحب من الحب ازداد عطشاً إليه». كان موسيه يضرع إلى ربه أن يحطم قبة السموات، وأن يرفع حجب العالم، وأن يظهر له، ترى لو استجاب الله لدعائه أكان من المؤكد أنه سيظل يعبده؟ ليست الطبيعة جميلة بدون حجاب؛ ولعل من الواجب أن نتصور الفن كالحب معصوب العينين، ولو أعلن الجمال عن اسمه وتاريخه وكل أسراره، فقد يبتعد عنا إلى غير رجعة، لعل الحاجة إلى السر والمجهول التي يحسها الخيال الإنساني صورة مقنعة من صور الرغبة في المعرفة، فالأفكار العظيمة التي تدور في خلد الشعراء نوافذ تطل على الحاضر وعلى المستقبل.

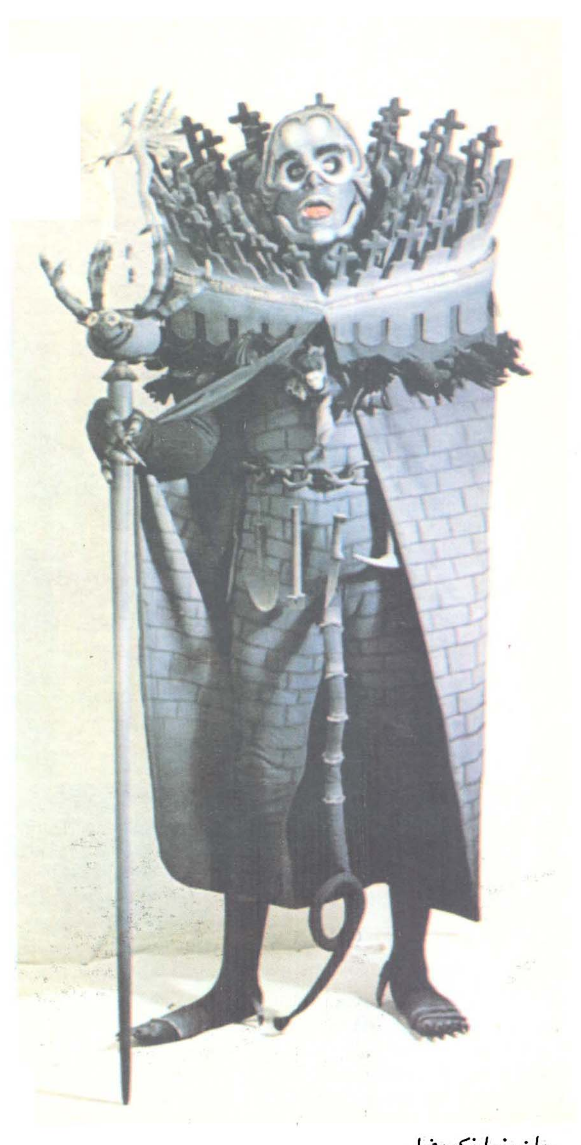
كيف تأتى لعلاقة الإنسان بالقناع أن تكون قوية ووثيقة على هذا النحو؟! لنعد إلى البداية. مع وضع الظروف الحياتية والذهنية المحلية ووظيفة القناع والحاجة إليه جانباً . تجتمع في الشاهين المهاجر من أفريقيا مزايا من الكمال كثيرة، فشكله الجميل وطيرانه المقتدر واندفاعه السريع يجعل منه صياداً مرهوب الجانب بين الطيور، إذ ينقض على ضحاياه المجنحة كما القذيفة، أما ضحاياه على اليابسة فما أن تسمع صفيره يكون زمن نجاتها قد فات.

والإنسان مذ وجد على وجه الأرض، كان يراقب ويتعرف ويتعلم. وكان، قبل الكتابة، يجمع ويكدس في ذاكرته ما كان يراه ويسمعه ويتعلمه. إنسان مصر القديمة شاهدَ هذا الطائر، فأثار إعجابه، وراح يتماهى فيه ومعه.

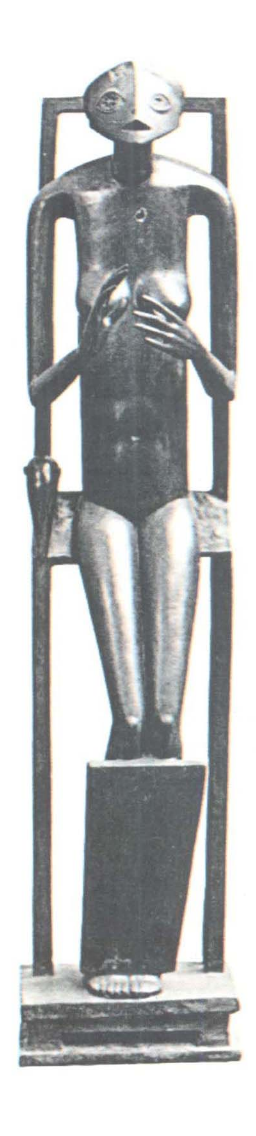
كان حورس إله السماء مثل الشاهين الجميل (الصقر)، الذي كان رمزه، والذي ظل إلى حين إلهً للفضاء، متخذاً الشمس والقمر عينين له، ثم صار هو الشمس. ولما كان ذا صلة بالملوك الذين وحدوا مصر العليا ومصر السفلى، فقد عينته الأقدار إلهاً ملكياً بامتياز، ثم صار الصقر حورس الإلهي حامي الملك، وإلى حد معين، صار هو الملك نفسه. هذا ما كان في مصر، أما البلدان الأخرى فكان لها مع رموزها قصة مختلفة، والرمز لم يكن صقراً بل كان عقاباً أو سلحفاة أو دباً تبعاً للظروف والذهنية.

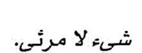
إن الارتكاس الأول في حضرة المختلف والمغاير - قناع مثلاً - سيكون بالطبع الدهشة والعجب، ونعبر عن هذا الارتكاس إما بطرح هذا الغريب ونبذه، وإما بالفضول والرغبة في الاطلاع. وقد يقودنا الارتكاس السلبي إلى الهلع أو الاحتقار، ولكن المراقب في أغلب الأحيان يظن أنه هو الأفضل والأعظم والأسمى، ويرى في هذا المختلف شيئاً بربرياً. ولكننا إذا ما اعتصمنا بشيء من الصبر واحترام الآخر، وإذا ما





جان بنوا نكروفيل.





شيء لا مرئي.

تحلينا بالتجاوب العاطفي والمشاركة الوجدانية، فلسوف نتقدم خطوات نحو التآلف مع فكر الآخر، وسرعان ما نكتشف في هذا الآخر نظاماً أو منهجاً يبلغ أحياناً درجة كبيرة من التعقيد، ولكنه مع تعقيده متماسك في منهجه ونظامه، بل ومنطقي أيضاً. وهنا تتجلى قوة التقليد والمأثور والعرف: فالعرف فعلاً وحقاً هو الشبكة التي تصون وحدة الجماعة، بل ويربطهم بالأجيال السابقة على نحو لا شعوري، وهذا الرابط رابط قوي ومستديم، إذ تشعر الجماعة بأن صمودها ودوامها أمام عوائد الزمان مرهونان بالمواظبة على التصرف كما كان أفرادها يتصرفون على «الدوام» وكما تعلمه كل عضو من أعضائها.

قد تتجاوز بعض العقول فكرة احترام أصالة الآخرين،



المرأة الأنسة.

لتمارس على نفسها وعلى مواطنيها «نظرة الآخر»، وبرهان ذلك «الرسائل الفارسية» لمونتسكيو، ففي رسائله العجولة والزاخرة بالملاحظات الحصيفة، أو تلك الساخرة واللاذعة، ثمة فارسيان مزعومان يوضحان للفرنسيين بأنهم هم أيضاً أغراب... إننا أغراب في نظر أحد ما.

❖ ❖ ❖

المراجع المعتمدة:

- رمسيس يونان، دراسات في الفن، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1969.
- د.عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق 1996.
- د. وداد القاضي، مختارات من النثر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980.
- ستيبان أودويف، على دروب زرادشت، ترجمة: د.فؤاد أيوب، دار دمشق، 1983.
- د.نعيم عطية، حصاد الألوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.
- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، القاهرة ودمشق وبيروت 1965.
- كارل لوفيت، من هيغل إلى نيتشه، تعريب ميشيل كيلو، وزارة الثقافة، دمشق 1988.
- جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، د.فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1974.

فائق دحدوح - مقال القناع وسيلة عبور مابين الدنيوي والمقدس - مجلة الوردة - حزيران 2004 العدد (2) - دمشق.

Hubert Comte, A LA DECOUVERTE DE L ART.HACHETTE.1981.

DANIEL HALEVY.NIETZSCHE.LIBRAIRIE GENERALE FRANCAISE. 1977.

A.CHASSANG ET C. SENNINGER. LA DISSERTATION LITTERAIRE. HACHETTE UNIVERSITE.1972.

حقول البصر..

■ طلال معلا *



كلود مونيه، 1918، زيت على قماش، 97×210سم، زورخ

الفن البيئي..

صراع الحكمة الإنسانية..!

الفن البيئي.. صراع الحكمة الإنسانية:

في هذا العالم المضطرب، الباحث عن السلام، تتراجع أولويات تطوير وتنمية الإنسان، والخير الملائم لحياته على هذا الكوكب. وتتقدم اهتمامات لا تنتج إلا الحروب، والكوارث المدمرة على كافة المستويات بما فيها المستوى البيئي. على الرغم من الاهتمام الواسع الذي نلمسه دولياً، سياسياً واجتماعياً.. مع ذلك فما زلنا نلمس ضعف الاهتمام بموضوعات البيئة في المنطقة العربية، لأسباب كثيرة تقع في إطار الأولويات الاجتماعية، والاقتصادية، وحتى السياسية.

ورغم أن دولاً عربية تدعم معاهد، ووزارات، ومراكز، وهيئات، ومنظمات بيئية. إلا أنها مازالت بحاجة إلى تفعيل دورها الاجتماعي. بمعنى أن يكون في المجتمع العربي إرادة بيئية، تقدم الوعي الحقيقي، بالعودة إلى «إدخال البيئة في الجسد الثقافي التغييري، والحضاري، كآلية من آليات الثقافة والتفكير». بصنع الخطط، وبنائها، في رعاية مباشرة من الإعلام التنويري، الذي يقع على عاتقه الخروج من الدعوات المظهرية، إلى الدعوات الفعلية لممارسة هذا الوعي، عبر الوسائل الإرشادية المتوفرة، التي تمكن تيسير مرور المعلومات البيئية وتدعيم المصطلحات البيئية، بإبراز خصوصياتها، ونشرها في الخطط العملية والعلمية، لتحقيق السلام البيئي. الذي لا يقل عن أي سلام آخر، يمكن في ظله مواصلة تنمية الإنسان، في مواجهة الكوارث البيئية المهددة لوجوده، والتي تعتبر كارثة «بوبال» في الهند عام 1984، و «تشيرنوبيل» 1986، مقدمات لإحصائيات ترى أن 1٪ من المفاعلات في العالم مهددة في هذا القرن بتسربات مماثلة، إن لم تكن أكثر تأثيراً.

«أن ترى العالم في حبة رمل
والسماء في زهرة برية
وتحمل اللانهاية في راحة يدك
وتضبط الأبدية في ساعة من الزمن»

الشاعر وليم بليك

هكذا هو الكون، أو هكذا يتم فيه التبادل، الكل في الجزء، والجزء في الكل، محققاً «اللوجوس» أي الكون في معلمه الحياتي، أو الذاتي، أو الحقيقة في تجليها المفهومي. حيث كل مخلوق يحمل في داخله نمطه الخاص، الذي يحدد تمايزه الفردي، وتطوره، وكماله النهائي. أو مايمكن دعوته على مستوى الكائنات، بالذات التي تحمل صيرورة ما تبدعه.

الإنسان سعى منذ البداية إلى إيجاد مفهوم يحدد الحياة، ككل متناسق في الفضاء الشاسع لحركة وعيه، فأخضع نفسه لمجموع النظريات المتطورة بتطور وعيه، إلى أن وصل إلى التفكير البيولوجي المعاصر. إن الإنسان فيما يبدو، قد وضع نفسه مرة أخرى في مادته النظرة إلى بنية الجسم، كمعلومات لا تخرج عن كونها وهماً.

في هذا الإطار التبادلي بين المعرفة وجهلها، بين النور والظلمة، جهد الإنسان لتفسير حقيقة وجوده، وارتباطه بكوكب الأرض، والذي من الهجس به تولد ما ندعوه اليوم «فن البيئة»

من فنون ما بعد الحداثة:

بسبب التعديات البيئية، والتجاوزات التي سببت كوارث باتت تحيق بالإنسان أينما كان على هذه الأرض، تحددت معالم (فن البيئة) كأحد الاتجاهات الفنية لفنون ما بعد الحداثة،

❖ فنان تشكيلي، وناقد فني سوري.





تراب على تراب، ريو ديجانيرو، 1979.

الذي أكدت وجوده الجماعات الفنية، والأفراد، في مختلف أنحاء العالم. فمنذ أواخر السبعينيات بدأت تتضح معالم (فن البيئة)، في مواجهة المستقبل الغامض، الذي ينال التهديدات المختلفة، والقاسية، للوجود الإنساني على هذا الكوكب.. بعد أن كان يدعى (بفن المناخ)، الذي يمكن إرجاعه إلى بداية القرن العشرين، حيث استطاع الانطباعيون إعادة تقييم العمل الفني، من خلال مجموعة معطيات تمحورت حول النور، والانعكاس، وعلاقتهما بالطبيعة. الأمر الذي طرح المواجهة المباشرة بين الفنان الانطباعي وعناصر تكوين اللوحة الجديدة، باعتبارها (المختبر النهائي أو الحيز الطبيعي لإنجازها). وهكذا بدأ التعامل مرة أخرى مع مفردات الطبيعة ذات الصلة (الانعكاس، الانكسار، الماء، الأثير، الهواء، الموج، البحر، الغيم، الشمس، الضوء..إلخ). والتحولات المختلفة الناتجة عن تداخل هذه المفاهيم، في المدى الفرضي للعمل الفني. وما يقابله من مدى حسي في الطبيعة، أو البيئة، وهذا ما طبقه جماعة «التنقيطية» أمثال «سورا»، أو جماعة الوحشية (لوتريك) بإضافة المواقع التشكيلية المختلفة إلى العمل الفني، بعد أن حقق (مونيه) متابعاته لتحولات الضوء، والمكان، في مرسمه العائم المتحرر من الجاذبية الأرضية. إذ حقق توازناً حركياً ذاتياً في جعل مرسمه يطفو فوق الماء، ليتحرر من جبرية الثقالة الأرضية العمودية مستبدلاً الأرضية بأرجوحة الماء، والنور، وتبعه آخرون من الفنانين الانطباعيين حينذاك أمثال (سينياك).

وتمثل أعمال مونيه (الدائرية بخاصة ـ 063) فن المناخ بحق، وقد استطاعت أن توصف هذا الفن بالاعتماد على تطابق الإحساس البصري بالمدى البيئي، عبر «تصوير المسافة الأثيرية الممثلة للغلاف القزحي، المتأرجح بين الراسم والمرسوم» معتمداً على التحولات الضوئية في بحيرة منزله باعتبار أن الطبيعة المصدر الأساسي لاستنباط المعلومات البصرية، والناظم الشكلي للامتدادات، والتوليدات الشكلية المرئية، وغير المرئية، المستخدمة في لا نهائيات التحقق الجمالي. في هذا المستوى من التفكير بالاحتضان البيئي للفن، وعبر علاقة التجاذب الملحوظة فيما بينهما، بقي الفن يراوح بين محاكاة الطبيعة وتجاوزها، بين افتعال المماثلة واستلهام الواقع لبناء الصورة الحقيقية لوجوده، والوقوف على قوانين تحقق الجمال في الطبيعة.

وإذ تراوحت النظرات وفقاً للفلسفات، ووجهات النظر المختلفة، فإن موقف الفن من الطبيعة بقي موقفاً إيجابياً في عمقه وغايته، يعتمد في الغالب على البصر، إلى جانب الذاكرة، لبناء الموقف الذهني الذي يقتضي التفكير في الأثر المباشر، ليس من حيث تحققه في الوجود، بل عبر الأطر البيئية المحيطة بتحققه، على الهيئة التي تجعلنا نستجيب لبثه الجمالي المتدفق، والذي يفترض التعامل معه على أساس التوازن، لا الخلل اللاحق، أو الموازي لوجوده. فليس كل ما نراه مجرداً هو الصورة الحقيقية لوجوده.

ولا يمكن لنا ونحن نقف على أطراف الصحراء، أن نحكم

على هدوئها، أو حركتها، أو حرارتها، أو تناقضاتها فقط.. فهناك القوانين التي تجعلها متحولة في أنظمة تحققها، كعالم منفتح على اتصاله الكوني بالحرارة والبرودة والانتهاء إلى الجبال، أو البحار. وهذا هو حال البحر، أو النهر، في صياغة القوانين الخاصة بتحققهما. وهو ما حاول الشاعر بليك أن يعبر عنه حين قال «ترى العالم في حبة رمل، والسماء في زهرة برية».

كتب العالم الفيزيائي «دافيد بوهم» وهو من المتأثرين بأينشتاين:

«كل ما يبدو لنا في العالم مستقراً، ملموساً، مسموعاً، لا يخرج عن كونه مجرد وهم، وحقيقة العالم هي أنه ديناميكي، لا نهائي في أشكاله، وألوانه، وليس في حقيقته. فما نراه على نحو قياسي، ونظامي، هو نظام الأشياء المنبسط القابل للتفسير، والتوضيح. لكن هناك نظاماً تحتياً يشتمل على الكل، ويعد أباً لهذا النشوء الثاني، ووصف «بوهم» هذا النظام الثاني بأنه متضمن ضمني، أو منطو ومنغلق، ويضمر هذا النظام المنطوي الضمني واقعنا ويخفيه، تماماً كما يضمر أو يخفي الـDNA الموجود في نواة خلية الحياة، الكامنة أو الموجودة بالقوة، ويوجه طبيعة انفتاحها وكشفها». ويضيف «بوهم» إننا «منذ جاليليو ونحن ننظر إلى الطبيعة، من خلال العدسات، وإن تصرفنا، أو سلوكنا في موضع الشيء، أو التشيؤ، كما هو الحال في ميكروسكوب إلكتروني، يبدل أو يعدل ما نأمل أن



كاميل بيسارو، مزرعة مزهرة، 1877، زيت على قماش، 66×84 سم، متحف اللوفر.

نراه.. فنحن نريد أن نكتشف أطرافه، وحدوده، ونجعله يهدأ لوقت قصير. لكن طبيعته الحقة تكمن في نظام آخر للحقيقة هي بعد آخر، لا توجد فيه أشياء..» (مدخل إلى المبدأ الكلي. ندرة اليازجي).

حقول البصر:

لم تتطور المفاهيم والتصورات الإنسانية إلى ما آلت إليه، إلا وفق التحولات الطارئة على آليات وعي الإنسان، وفن البيئة الذي نحن بصدده الآن، إنما تلاحقت تحولاته على مر السنين إذ يمكن أن نلاحظ ما سجلته الاكتشافات الإنسانية في الكهوف البشرية الأولى «التاميرا، ولاسكو، والصحراء الجزائرية، وشوفي وغيرها»من رسوم، وألوان استخلصها إنسان من قبل التاريخ من بيئته الطبيعية محققاً ما ندعوه اليوم (الصباغات الطبيعية)، المستخلصة من الأتربة الحمراء، والفلزات، وأغصان الأشجار، والعروق المتفحمة، والكلس الأبيض، وأوراق النباتات، وغيرها من المواد التي عالجها كي تبقى ثابتة على مدى الزمان، محولاً كل ذلك إلى «إشارات سحرية تصدر عن التلاقح بين طبائع المواد الحاملة، والمواد المحمولة، وحواس مبدعها».

وبغض النظر عن موضوعات هذه الرسوم، وأهمية مضامينها، التي تكشف عمق علاقة الإنسان ببيئته ومحيطه الطبيعي. فإن هذه الأعمال تؤكد العلاقة الأزلية بين الفنان المبدع والطبيعة.. ولعل هذا مادعا ليوناردو دافنشي «للعودة إلى خزان الطبيعة المترع بالحكمة والكمال» أو ما جعل نظرية كنظرية الشعث، تتصدى إلى النواظم البيولوجية - الجرافيكية، بعد عجز المناهج الرياضية عن رسم صيرورات العناصر الطبيعية، والتنبؤ بأنوائها.. ونظريات الشعث واحدة من حداثات الحساسية الموجهة إلى البيئة، وتعتمد أطروحتها على الرسم لاقتراح برامج بصرية ممكنة الحدوث في عالم البيولوجيا». (أسعد عرابي- وجوه الحداثة في اللوحة العربية).

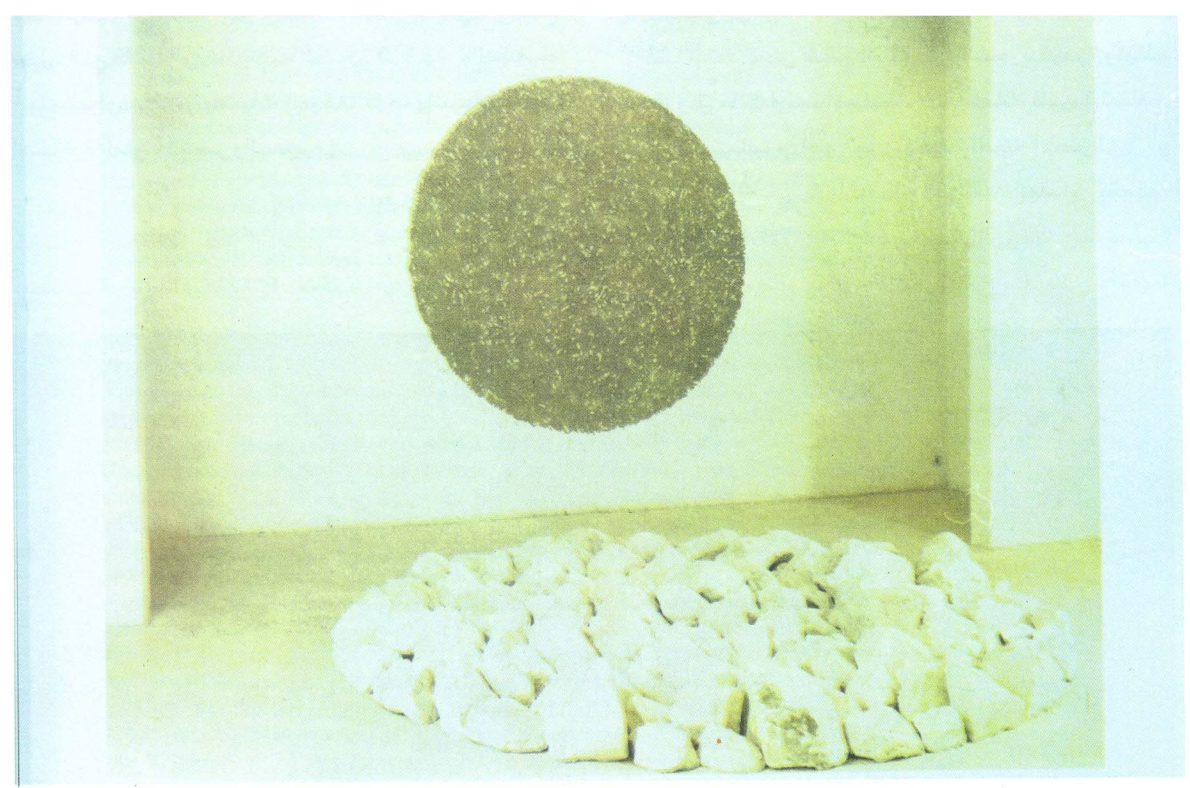
لقد بقيت الألوان على مر الأزمان وفيه لمصادرها الطبيعية، ولم يخرج الفنان عن المرجعية الطبيعية لاكتشافاته اللونية، وإذ حاول بعض الفنانين الخروج على نمطية العلاقة مابين اللون والطبيعة، أو البيئة، أمثال «إيف كلاين»، محاولين الإيحاء بالاستعارة من التراث البوذي، فإن بواطن البراكين دحضت أفكارهم، بوجود الدرجات اللونية اللامحدودة العدد من هذه الألوان.. وهذا ما دعا الفنان المسلم أو الفنان الصيني لزيادة التأمل في الطبيعة ساعات طويلة قبل بدء الرسم، لتحقيق أعلى تواصل مع حكمة الطبيعة، بوجود المادة النورانية (الضوء)، محور المادة التصويرية. حيث يمثل النور النظام «الجزئي - الشمولي» الذي يعني الديمومة في الحركة الدورانية التعاقبية في الوجود، أو في ديمومة النواظم الإيقاعية، بالتناوب مع الظلمة.

وإذا كان الخروج على الآليات الطبيعية للتفكير بهذه الألوان، والصباغيات، يمثل خروجاً عن سرية الحكمة الشرقية لمعانيها، ومفاهيمها، وقيمها الرمزية. الأمر الذي جعل التناقض يبدو جلياً في علاقة كل من الشرق والغرب ببعضهما البعض على المستوى الفني، مما أدى إلى تبديل واضح في الموقف من العلوم والثقافة، والحضارة. بل يمكن القول إن الموقف من العقل، والمهارة التقنية، بات دافعاً للتحقق من المصائب التي جرها التطور، والتقدم التكنولوجي المفجع، على النظم البيئية العالمية في مواجهة القيم والأخلاق، والروحانيات.

التوازن والاضطراب:

يذكر النص الصيني إن الـ(يانج) وقد بلغ حده الأقصى، ينسحب لمصلحة «الين»، وأننا نشهد صحة هذه العبارة في التحول الذي طرأ خلال ستينيات، وسبعينيات هذا القرن. فقد نشأت متتالية كاملة من الحركات الفلسفية، والدينية والسياسية. التي - كما يبدو - تتجه وجهة واحدة. فالاهتمام الناشئ بالإيكولوجيا - والاتجاه القوي إلى السرية والحكمة، وإعادة اكتشاف الطرائق الكلية في مجال الصحة والشفاء، وأهم من كل هذا، الوعي الأنثوي المتنامي، هي ظهورات أو تجليات لنزعة تطورية واحدة، فهي، برمتها تعادل المغالاة في التوكيد على المواقف، والقيم العقلانية، والذكرية، وتحاول جاهدة أن تستعيد التوازن بين الجانب الذكري والجانب الأنثوي للطبيعة البشرية (مدخل إلى المبدأ الكلي - ندرة اليازجي).

في الإطار الفني، حاولت جماعة الباوهاوس في فترة ما بين الحربين،دمج الفنون وتقريب وجهات نظرها بالدعوة إلى وحدة الفنون، في إطار تعاليمها التربوية، والعقيدية، وإدماجها



ريتشارد لونغ، 1982، صالة إيفون لامبيرت.

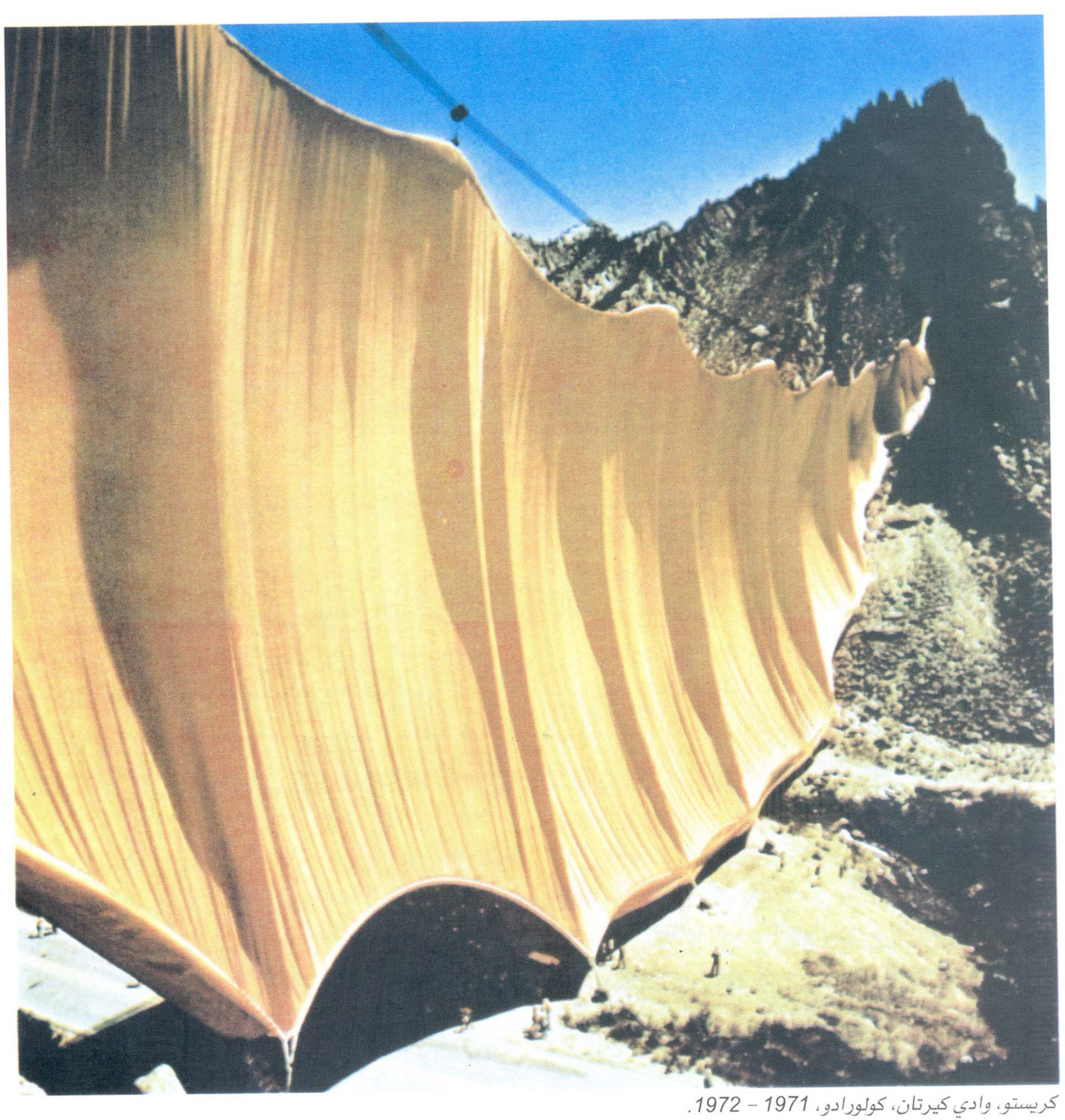
في النسيج الحضاري، والبيئي (فرانز مارك ـ فاك ـ بول كلي) وفازاريللي بأوهامه البصرية المستخرجة من الالتباس اللوني للانطباعية، وإرباكات إدراك الحقول البصرية المغناطيسية، منذ مونيه وحتى فازاريللي، حسب تعميم الناقد أسعد عرابي مما أدى فيما بعد لتدخل المشاهد في العملية الإبداعية، لهذا فإنه يؤكد أن طقوس فن البيئة، تتحول إلى نوع من الأشواق الشفائية، أو التطهير الجماعي من مغبة اغتيال الطبيعة، واقتراف ذنوب القضاء عليها، بالقضاء على ما يقرب من مليون من الأجناس الحية خلال العقود الثلاثة الأخيرة» فالإنسان يدمر بسرعة ما أنجزته ملايين السنين (ثقب الأوزون)، واغتيال المساحات الخضراء، إذ أن خلف كل جريدة إعلامية يومية، مأساة اغتيال شجرة، وتحويلها إلى قمامة.

لهذا يهجس فن البيئة بمصير هذا الكوكب المرتبط بحقيقة وجودنا عليه، ويدعو إلى إعادة التوازن إلى كل ما ن شأنه تهديد الأحياء وما يدفع الجمادات إلى الاضطراب، ووقف كل ما يرفع درجات حرارة الكوكب.. ولهذا أيضاً يدعو فن البيئة إلى وقف الاغتيال المباشر للكون، إذ كلما طغى الإنسان في الاستثمار الفوضوي لمقدرات هذا الكوكب، كلما ازداد التلوث الصناعي، والإشعاعي، والقيمي. ولابد أن نذكر هنا ما يدعى بالتشخيصية الإيكولوجية، وهي إحدى توجهات الفن البيئي، التي من أعلامها الفنان «جراتلوب»، و «دومينيك تينو»، وفريق «جون» الياباني، و «لبيروجير»، وغيرهم كثير ممن توجهوا هذا التوجه كـ «الشامانية» (وهي جماعة في أمريكا الشمالية تمارس بعض فئاتها عبادة الطبيعة عن طريق ممارسة طقوس التواجد والتوحد مع عناصرها، وبهذا فإن الشامانية هي غواية الطبيعة، والتعلق بحكمتها إلى حد العشق.

ولهذا تؤكد الشامانية على همجية التقدم التقني، وفظائع العقل، التي قادت إلى معلوماتية الصورة الرقمية، والتوليفية، وأنواع الهولوغرافي ورياضيات المينيماليزم، وإشاعة اللدائن الصباغية الملوثة للبصر والبصيرة).

الشجرة رمز:

لقد اعتمد بعض فناني البيئة على الشجرة كرمز، وكذلك الغابة، وكل ما يتعلق بتفاصيلهما، لإنشاء مادة طبيعية لمناهج فنون المينيماليزم، أو ما ندعوه الفن الاختزالي، أو الاختصاري («جي جراتلوب» بأحراشه المنداة بالحلم،



كريستو، وادي كيرتان، كولورادو، 1971 - 1972.

وأغصان «دومينيك تينو» العائمة في مياه آسنة، والطافية إلى حتفها المعلوم، وحدائق «لبييروجيرا» المغلفة بالنايلون، وفيديو، وعروض الفنانة التركية «سوزي هاج»).

لقد سعت الفنانة «سوزي هاج» إلى تحقيق عروضها الفلمية، أو عبر «البروفورمانس» (الهابينيج)، كي تزيل الحاجز بين التعبير الفني عن قضاياها الإيكولوجية والحياة اليومية. وذلك لمزج الطبيعة بالمجتمع والجمهور، وإيصال خطابها إلى الشارع المتحرك. حيث يحقق خطاب «البيروفورمانس» التحريض البصري، والذهني، لاستعادة الوعي الإيكولوجي وهو يشكل لغة احتفائية بفن البيئة، لقد غلف الفنان «كريستو» المدى البيئي بطريقة ملغزة بواسطة الحواجز القماشية (جدار الصين 1975 ـ شق الأطلسي 04 م.ط. جسر البون نوف 1985 ـ برلمان برلين). فهو يتعامل مع القياسات الطبيعية، والأحجام الحقيقية، التي ينبغي إلغاؤها من الذاكرة البشرية لفترة زمنية، لإحلال مكان آخر جديد محل العورة البيئية، أو (الفساد البيئي) الذي يتعامل معه بشكل مباشر.

وإذا كان الحوار متقطعاً فيما بين الطبيعة والثقافة في مجالات الفنون فإن جماعة «البيروفورمانس» تدعو لبناء الحوار مابين الجماعات الإنسانية والمادة الطبيعية في حيزها البيئي. وهذا ما فعله الفريق الياباني (جون) حين غطى ما مقداره كيلو متر مربع باللون الأحمر، المتمثل بلدائن تبعث سمومها البصرية في صفاء الثلج الأبيض. ولأن فن البيئة يهتم بعناصر الطبيعة المختلفة، كالبحار، والجبال، والأنهار، والسموات، وغيرها، فإننا لابد نذكر تجربة «روبرت سيمستون» الواقعة بين فن التصحر وفن البيئة عبر تجربته (الجزيرة الحلزونية). وقد انطلق الفن المتصحر في السبعينيات من القرن المنصرم من إيطاليا وهو قريب جداً لفن البيئة. وقد تجلى بما دعي بالفن الأرض في الولايات المتحدة فيما بعد.. كما أنه لا يمكن إغفال دور فناني البوب فيما عرضوه من ديكورات، وصالات منسقة وحديثة، في إطار فن المناخ الذي بدأ في البيت والشقة، ثم انتقل إلى المدينة، حيث نتلمس تواجده بوفرة في مدينة كباريس، وخاصة في البرك (بركة ستر افنسكي ـ بحيرتا تاكيسي في الديفانس، بركة بومبين وقرب مركز بومبيدو).

فن البيئة عربي:

على المستوى العربي، فقد ارتبط فن البيئة بالتراث البصري، حيث نرى البيئة تمتد إلى الثقافة، والنفس، والمجتمع، وكل ما هو معاش ثقافياً وحضارياً (الرقش، الشعبيات، الحروف، الفنون التقليدية). ولهذا لم تبالغ جماعة الدار البيضاء حين دعت في الستينيات من القرن الماضي للاقتصار على المادة المحلية في الصباغة، واستخدام الجلود، والمواد الأخرى، لتحقيق وإنجاز الأعمال الفنية.

ويمكن أن نذكر الرايات الملونة التي أنجزها «القاسمي» 1977، وكذلك تجربة «ضياء العزاوي» من العراق، و «فاتح المدرس» من سورية، و «سليمان منصور» من فلسطين، أو ما قام به «عبد الله بن محجوب» العام 1987 «حين فرش عدة كيلو مترات بالحروفيات العربية، المستمدة من المخطوطات والتعاويذ العربية، على طريق الشمال الفرنسي، ورغم أهمية هذه التجربة، إلا أنها إلى جانب تجربة المصري «عبد الرحمن النشار» تقع في إطار الفن المناخي، أكثر مما تقع في إطار فن البيئة.

في العام 1995 عرضت «سهى شومان» في باريس (رمل وحجر)، وهو معرض تصويري يستعيد المادة الجغرافية الكنعانية. وكذا فعل «ناصر السومي» بحصاه الكنعانية، و «رنا بشارة»بصبارياتها، كمادة إنشاء بيئي. و «محمد أحمد ابراهيم» من الإمارات، الذي له مساهمات فعالة وهامة فيما ندعوه فن البيئة، إلى جانب «عبد الله السعدي»، و «محمد كاظم». وقد قدم «فيصل سمرة» من السعودية تنويعاته على الخيمة والصحراء، كل هذا استمرار لما بدأه «مهدي مطشر» في باريس و «منى حاطوم» في لندن و «أحمد معلا» في سورية وغيرهم.

❖ ❖ ❖

في لقاء..
مع الفنانة ضحى القدسي..

البيت السوري سيمفونية الضوء واللون والرائحة !!

حاورها: أحمد عسّاف*

«يُدقّقُ ذلك الخزّافُ فِكْرا بصُنعِ الطّينِ تدقيقَ الفهيمِ إلآمَ يسومُهُ دوْساً ولَكْماً يَخالُ الطّينَ غيرَ ثرى الجُسُوم» . عمر الخيام.

فلنجعل هذه الرباعية مدخلاً إلى حوارنا. ففي محاضرتك في ملتقى المبدعات بتونس عام 2002, استشهدت بهذه الرباعية للشاعر عمر الخيام، هل للشعر دور في إنتاجك؟ .. وهل أنت معجبة بالخيام؟...

- قراءتي للشعر قليلة. أقرأ في الأساطير، إلا أن معرفتي بشعر الخيام هي معرفة الصدفة، ففي يوم وقع في يدي كتاب شعره، ومن ترجمة «أحمد صافي النجفي» وحين تصفحته هالتني رقته الإنسانية، وعذاب روحه، وخياله

في حديقة بيت الفنانة، لوحة جدارية، خزف، 135×300 سم، 2002.



* صحفي.

واللوحة الخزفية فن التحولات !!



لوحة خزفيّة جداريّة في مدفأة المنزل.

أدعو لفنون متكاملة ..

المجتّح.

واقتربت من الشاعر أكثر لأن هناك عنصراً مشتركاً نعمل عليه، وهو «التراب» فأنا أعمل عليه كخزافة تصويرية، وهو يعمل عليه كشاعر حسي متفلسف، صاحب . صورة حزينة جارحة.. ومبكية.

ما الذي رآه وراء التراب؟..

طلب أن نمسح الغبار برفق عن وجوهنا، لأنه كان خداً لكاعب حسناء. التراب إنسان عين ظبي أغر. العشب على ضفة النهر، نما من شفاه ظبي أغر. لا تطأ النبات احتقاراً، فهو نام من مزهر الخد نضر. كل شوك يدوسه حيوان، كان صدغاً أو حاجباً لغرير.

ما الذي أسوقه إليك أيضاً؟..

الجرار تتحدث دون أن تنطق فاهاً. أين صانع الجرار وبائعها وشاريها؟.. عرى الجرار هي يد شحاذ أو رأس أمير.

ثرى الجدود بكفي كل خزّاف. لا تحتقر الكأس المكسورة فقد كانت رأساً. السلاف المراقة على الثرى تطفئ نار قلب مولع. لماذا يصنع الخلاّق ساقاً لطيفة ورأساً وكفاً، ثم يكسرها كسرا؟..

وماذا أيضاً ؟..

ثر انالبن لقبور الآخرين. الإنسان



تفصيلة من لوحة جدارية.

ذرة عادت إلى الثرى. اللبن في ذرى كل قصر هو رأس ملك أو أصبع لوزير.

أكثرت عليك .. والخلاصة أنه شاعر «التحولات»، وأنا فنانة «التحولات». ولوحتي «دورة عشتار» 120×240 سم تجسيد لهذه التحولات.

■ أوضحت «تحولات» الخيّام، لكن.. كيف تتجلى «التحولات» في أعمالك؟

ـ التحولات أهم عنصر في ممارستي الفنية، التراب يتحول إلى طين، أعجنه وأعركه. الطين العجيني يتحول بالشمس والحرارة والهواء إلى طين يابس. الطين اليابس يتحول بالنار إلى جسم صلب (لكنه قابل للانكسار).

الصبغات الكابية، التي أصنع منها صوري، تتحول بالنار إلى ألوان لامعة، ذرات هذه الألوان المفككة تتحول بالنار إلى ألوان ثابتة ومزججة. الأشكال التي أرسمها محددة، تتداخل مع الألوان المجاورة، فيبدو الشكل مهتزاً أو ضبابياً. انتهت اللوحة فادخل في تكوين الصورة وحينئذٍ ستكتشف في كل لحظة صورة أخرى غير الصورة الأولى التي التقطتها، وقد تتشكل منها ومن عناصر أخرى، عالم متداخل ومتحول.

هذه الآليات المهنية والتطبيقية تؤدي إلى «تحولات» نفسية.

وبهذه المناسبة، أقول أن فن الخزف يتقارب مع «الممارسة الخيميائية» حيث يختلط النفسي أو الروحي بالتجريبي، والأول عبر عنه الصوفيون الذين يتحولون بـ«الوجد» والثاني هو فن الخزّاف، الذي يتحول بالنار.

كالخزف من فنون النار، وبتعبير خيميائي.. هو تحويل الخسيس إلى نفيس، وتأمل هذا التعبير لفظياً، وما فيه من إيحاء ورابطة بين المادي والروحي.

■ كيف استدرجت الفنانة «ضحى القدسي»إلى هذا المجال،اعني فن الخزف؟

ـ عندما كنت طالبة في كلية الفنون الجميلة بدمشق، وأختص بالعمارة الداخلية. كان الفنان «نعيم اسماعيل» ـ رحمه الله ـ يدرّس مادة الفسيفساء. وأذكر.. أن هذا الفنان ـ والذي احترمته دائماً، وكان صديقاً عائلياً بعد تخرجي ـ أثار انتباهي إلى أمر إيجابي، أنفذه دون وعي مني، في إحدى لوحاتي التعليمية، وهو أنني أرصف مربعات الفسيفساء رصفاً لونياً، يؤدي إلى انعكاسات ضوئية فيما بينها.

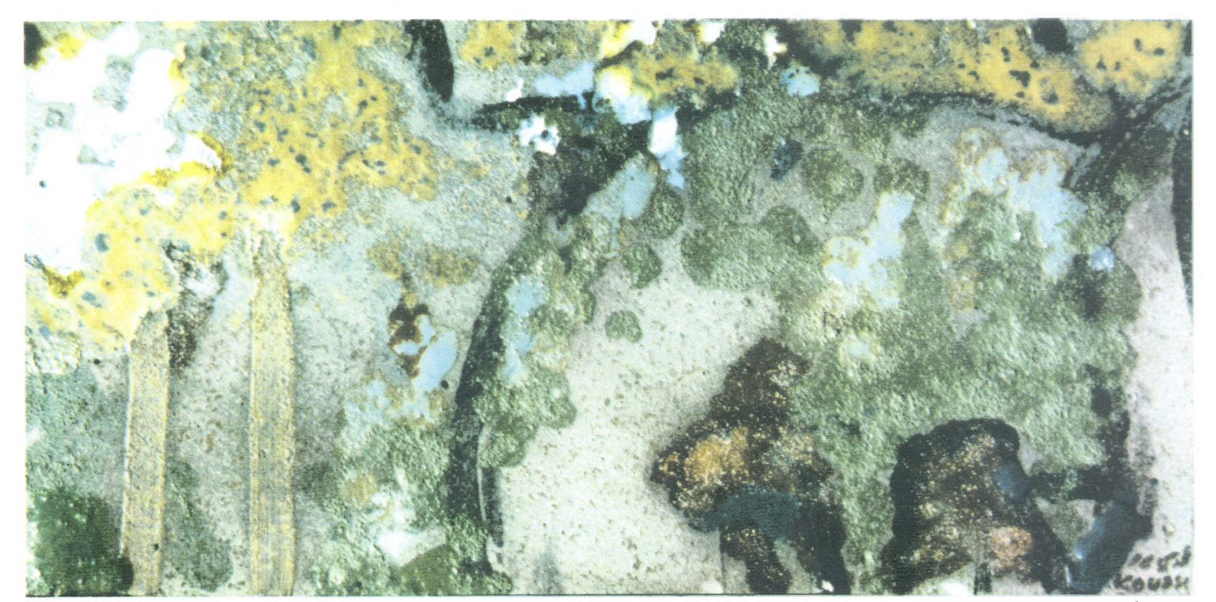
هذه الملاحظة القديمة، التي ظلت غافية، استيقظت عندي، عندما بدأت أدرس البيت السوري بباريس، وأطمح لعمارة داخلية خاصة ومميزة لهذا البيت.

في «باريس» شاهدت لوحات «ميرو» الخزفية في اليونسكو، وشاهدت اللوحات الخزفية في مداخل المدارس، في مداخل البيوت الحديثة. شاهدتها في الأبنية التي تعود إلى أوائل القرن العشرين، وأواخر القرن التاسع عشر، وهو ما يسمونه في فرنسا أسلوب «الحقبة الجميلة» وله أسماء متعددة في البلدان الأوروبية.

وبما أنني وجدت هذا العنصر الخزفي في العمارة الإسلامية بشكل عام، وفي العمارة السورية، وخاصة في المساجد وفي بعض البيوت الدمشقية،

أفكر بحضارات التراب، بالطين المجفف، والطين المشوي، والقرميد،
بالزيقورات الباحثة عن الله.
بقصور الأندلس الباحثة عن الأحلام، وجعل الأرض تتطابق مع السماء،
تستعرض عيني إمبراطورية الألوان والأنوار والبريق، من «بخارى» إلى
«غرناطة» مروراً بالشمال الإفريقي.
وأقف.. أقف مذهولة أمام «بوابة عشتار»، و.. سموه ما شئتم، ولكني
التقيت بنفسي عند بواية عشتار ببابل، وأخذت نفسي بيدي، فعبرت
البوابة، ماضية باستقامة.
ما هي الدلالة لهذا اللقاء ولهذا العبور؟
أنتم تبحثون عن المعنى، بلى.. إنكم تبحثون.

■ *من محاضرة الفنانة في الملتقى السابع للمبدعات العربيات، في مهرجان سوسة الدولي بتونس عام 2002.*



بازلت أسود، 30×15سم، 1997.

فقد وجد لديّ الدافع لاستغلال هذا العنصر في العمارة الداخلية للبيت السوري الحديث.

بعد عودتي من فرنسا، أجريت تجارب متعددة لإنجاز لوحات من الحصى الطبيعي، من البقايا الرخامية، من الحصى الرملي، من بقايا الخزف المكسّر، من الحجر البازلتي. ثم انحرفت إلى الطين المشوي، وهكذا وجدت نفسي أمارس



خزف، 25×25سم، 2005.

فن الخزف، أطوّر في الخلطة الطينية، أتعامل مع الألوان، ابتكر بعض الألوان من مواد محلية، وها أنا أمارس اللوحة الجدارية الخزفية.

لقد كانت رحلة ممتعة، وسفر انتقل به من محطة إلى أخرى، وأنا سعيدة بهذا السفر.

■ «دعوني أختتم هذا الفصل المرّ من حياتي بخيبة الأمل، وسقوط راياتي» ألم تقولي هذا في محاضرتك بملتقى المبدعات بتونس؟.. لماذا كل هذا السواد والتشاؤم؟.. ألا يتناقض هذا مع رحلتك الممتعة، وسفرك السعيد؟..

ـ جوابي بنعم، وبلا أيضاً. لقد قلت هذا الكلام لأني كنت استعرض تاريخ نشاطي وتجربتي الفنية بشكل عام، وكان هذا فيما يخصّ تجربتي الأولى كمختصة في العمارة الداخلية، وطموحي لأن يكون هناك بيت سوري مميز، وروحية خاصة تعكس تراثه، وتعكس تطوره أيضاً. إن مثل هذا الأمر أو المشروع، يتطلب مجموعة من المبدعين: في العمارة الخارجية، في العمارة الداخلية، في العناصر، في الأشكال، في استخدام المواد، في نوعية هذه المواد، في الإنارة، في التهوية، في التدفئة، في الحركة.

عندما مارست تنفيذ العمارة الداخلية، كنت افتقد المختصين في المجالات الأخرى، ومن هنا.. عدم الرضى، من هنا تشاؤمي أو سواد رؤيتي، أو انهزامي. لأن المطلوب «فن كلي، فن إبداعي في كل مجال فني» وبشكل متكامل.

هذه التجربة مّر بها الأوروبيون، فنتج عنها ما أسموه الفن الجديد L'ART nouveau أو أسلوب style1900، أو الحقبة الجميلة DELLE e'poque.



الرقص والبرية، خزف، 65×133 سم، 2002.

وقد استوحوا الكثير في هذه الفترة من حياتنا كالأزياء والعمامات واستعاروا الكثير من تراثنا. ونحن عندما تطرق بعض منّا للتراث، جعل منه تابوتاً يرهق حواسنا وحساسيتنا، أو كما قال الفنان المصور «فاتح المدرس» في إحدى قصاصاته «تابوتاً على أكتافنا». إن كانت ذاكرتي صحيحة - يعيق تطورنا، وانطلاق حياتنا. وأنا إن كنت بدأت دراستي للخشب العجمي، ودراسة إمكانية تطويره وظيفة وشكلاً، فقد سبق ذلك محاولة معمارية في مشروع تخرجي من كلية الفنون، كما لحق هذه الدراسة دراستي للوحة الخزفية وإمكانية توظيفها، وفي كل هذا كنت أحاول أن أضع أسساً، تخدم تصوري للشكل الكلي للبيت السوري. إنه حلم، ولا نستطيع أن نحيا بدون أحلام، وكما يقول من حولي فإني حالمة كبيرة.

فموضوعياً.. الشروط الاقتصادية والفكرية مفقودة، فالممول في سورية ليس لديه الطموح، ولا الرؤيا، ولا هذا الهم.

والفنانون والحرفيون، ليست لديهم الجذوة الفكرية المتوازية، ولا الروح التضامنية، التي وجدت عند الفنانين والحرفيين الأوروبيين، لا.. ولا المشروع الفني الطموح للمشاركة في تحديث المجتمع.

أما عندما أقول أن التجربة ممتعة وأن السفر سعيد، فهو من خلال استغراقي في هذه التجارب الجزئية، من خلال عملية الاكتشاف، والممارسة الفنية، وخاصة.. فيما أعيشه اليوم عبر اللوحة الجدارية، أي عبر تجربتي.

■ بعيداً عن معارضك الفردية، نجد أنك في معارضك الجماعية تشاركين النساء فقط. هل هو انحياز المرأة للمرأة، أم ماذا؟..

- انتبه.. انتبه لسؤالك الذكوري، أيها الصحفي العزيز. فأنت تقول «نساء» ولا تقول «فنانات»، إنها فلتات اللسان.

وسؤالك يلخص عقلية شريحة واسعة من الرجال في مجتمعنا، بل.. ويشمل هذا أيضاً مجموعة من الفنانين التشكيليين. نحن لسنا في حرب أو صدام، والانحياز الجنسي، لا يفرزه إلا مجتمع متخلف.

المرأة.. هي أمك وأختك وزوجتك وحبيبتك أيها الرجل هي حقاً كل ذلك، ولكن.. لها إلى جانب هذه الرابطة الحياتية اختصاص مهني. لقد كانت جدتي وجدتك تعملان دائماً.. فإضافة إلى مسؤولية المرأة في تربية الأولاد، وإضافة إلى مسؤوليتها في إدارة البيت، كان لها دور كبير في الاقتصاد العائلي، إنها غزّالة، ونسّاجة، وخيّاطة، وخزّافة، وفلاّحة.

وهي اليوم فنّانة.. مصوّرة، ونحاتة

ومهندسة، ومصممة، ومجددة.. ومبدعة، تخلص أيها الرجل من رواسبك القمعية والاستغلالية.

لقد لاحظ هذه الظاهرة، أعني.. مشاركة الفنانات في معرض واحد الكاتب «د.حسان عباس» وتساءل تساؤلات عدة لتشخيص هذه الظاهرة: فقد اشتركت يومها أربع فنانات في معرض واحد، وذلك في صالة «الأتاسي» التي تديرها السيدة منى الأتاسي، وافتتحت المعرض وزيرة الثقافة د. نجاح العطار، وكتبت عن المعرض صحفية هي «تهامة الجندي»، أي تجسدت الظاهرة في فنانات أربع، ووزيرة، ومديرة صالة، وصحفية، فهل هذا انحياز جنسي؟.. لا.. إنه توسع دور المرأة في المجتمع السوري، والصدفة.. لعبت دوراً في إعلان فاعلياتنا في مناسبة واحدة. عبر مؤهلاتنا وكفاءاتنا، في وسط اجتماعي نشارك في بنائه وتطويره.

ومع ذلك.. فأنا لي وضع خاص، ويمكن لي أن أطرح هذا الوضع بكل صراحة. فمن جهة أولى.. أستطيع أن أزعم، أنني ما دعيت إلى معرض من قبل فنانين، أجد تقارباً فنياً معهم، - وأصرّ على التقارب الفني - ورفضت المشاركة، ومن جهة أخرى. فإن بعض الفنانين الذين أرى أنني، أتقارب معهم فنياً يستبعدونني، وأنا متأكدة، أنهم لا يستبعدون «ضحى القدسي» لشخصها ولكنهم يستبعدون فنّها.

■ ما هو فن «ضحى القدسي» المستبعد؟.. كيف تقولين هذا، وقد أثنى عليه مختصون في الخزف، وفنانون بالتصوير، ومعماريون، ونقّاد في الصحافة، وأساتذة في كلية الفنون؟.

- عندما أقول.. أن فنّ ضحى القدسي، مستبعد، فأنا أعني اللوحة الجدارية المصنوعة من خزف، ولا تظنّ أن ما أقوله هو نتيجة شعور بالاضطهاد. بل هو نتيجة شروط موضوعية واقعية، فمن جهة.. فإن الفنانين الذين أشرت إليهم، يزعمون أنهم محدّثون، ومجددون، أو طليعيون، ومع ذلك.. فإن موقفهم من لوحتي، هو موقف المتعصب للوحة القماش الزيتية، أو أنواع الألوان الأخرى، وتجديدهم.. هو في جديتهم واحترامهم للوحة التصوير التعبيرية التي تعلق على جدار، كأنهم لم يسمعوا بمدرسة «الباوهاوس» وتطلعات فنانيها لإلغاء التصنيف بين «فنون تطبيقية» وبين «فنون تعبيرية» ولا بضرورة إدخال الفنون إلى الحياة اليومية وكل ميادين المجتمع، ولا بتكامل الفنون دون حصر العمل الفني في صالة أو متحف، ولا الاطلاع على ما حققه هؤلاء الفنانون في حداثة المجتمع الأوروبي.

ويزعمون.. أنهم ما بعد حداثيون، وكأنهم لم يسمعوا بتداخل الفنون، ولا بتجدد مواده، ولا بقوانين بصرياته، هذا موقف مؤسف، وثقافة مؤسفة لدى

الناقد مبدع يشارك الفنان إبداعه !!

بعض فنانينا، والمؤسف أكثر، أنهم يمنحون أنفسهم حق الحكم عليك، عبر اشتراكهم في بعض لجان التحكيم والاقتناء، وغالباً.. ما يكون تشكيل أعضائها من خلال موقع الوظائف، وليس من خلال الخبرات.

ومن جهة ثانية.. فإنني عندما أعرض أعمالي، فأنا لا أعرضها لكسب الشهرة، أو لكسب المال، إنما أعرضها ليتعرف الآخرون على هذه التجربة، ولكي أجذب أصحاب التجارب، الذين تتكامل تجربتهم مع تجربتي الفنية.

وبهذه المناسبة.. أقول أنني نادراً ما رأيت معمارياً يدخل معرضي، علماً أن اختصاصهم هو الذي يتقارب مع مشروعي. لاشك.. أن هناك معماريون زاروا معارضي مثل د. عبد الرؤوف الكسم، د. طلال عقيلي، د. بول شنيارة، ورغم اختلاف مواقفهم، فإني كنت سعيدة بهذه الزيارة، وبالحوار معهم، لأني أنجز لوحة تخدم مجالهم، وتتكامل معه، أنا أتطلع لردم الهوة، كما قال د. بول شنيارة بين فن العمارة وبين الفنون التشكيلية «من خلال أعمال تعبر عن الواقع، وتحمل أفكاراً وأحاسيس تحيي الجدران الصمّاء، وتجعلها ناطقة، تنقل الأفكار إلى الأجيال الآتية. وهكذا يتحقق تعاون المعمار والفنان عبر أعمال خالدة».

وبالعودة إلى موضوع المعارض، دعني أقول: «أنني أتطلع وأدعو إلى معرض للمجددين حقيقة، للفنانات والفنانين المجددين حقيقة، وليس عبر المزاعم والعلاقات الشخصية، أو الشللية، أدعو لمعرض فنون متكاملة.

■ تتحدثين عن التجارب الحديثة والمعاصرة. فأين موقع التراث من أعمالك؟:

. كما قلت، أنا لا أرى التراث تابوتاً، بل روحاً ووظيفة إنسانية. لهذا استخدمت في بعض لوحاتي أسلوباً إسلامياً. يسمى «الزليج» وهو أسلوب أندلسي . مغربي. يحمل نكهة بلاد الشام. وغيّرت في موقع اللوحة التي لا توضع إلا على الجدران، وبارتفاع معين. لقد نقلت اللوحة إلى عدة أماكن في الجدار، ونقلتها إلى الطاولة، وإلى حوض الماء، إلى جدار الحديقة، إلى مدخل البناء، إلى فجوة على السلم، إلى جدار أصم، لأن لوحتي مقاومة للعوامل الطبيعية، ولأنها تحيا لزمن طويل. وكما ترى.. إن هدفي وظيفي لتربية بصرية عامة، ولتعبيرية تتناسب مع التراث، وحساسية المجتمع المتطور.

■ تتحدثين عن البيت السوري، وكأنه هاجس مسيطر عليك، تتحدثين عن البيت الدمشقي القديم بحميمية، رغم أنك لم تسكني فيه؟

. إذا كنت أتحدث عن البيت السوري كهاجس، وكنت أتحدث عن البيت الدمشقي بحميمية، فذلك لأن الثاني هو طرف في إشكالية، والأول أراه حلاً لهذه الإشكالية.

فالبيت الدمشقي هو أنموذج البيت العربي المتوسطي. عمّره أجدادنا وفق مزاجهم، أسسوه وفق مزاجهم، فيه أنفاسهم وبصماتهم وحركاتهم، فيه الهواء والماء والسماء، فيه شجرة النارنج والياسمين والحمائم والعصافير، أحجاره الملونة البيضاء والصفراء والحمراء والسوداء، سلالم يتراكض عليها الظل والضوء وانعكاسات المرايا. هو سيمفونية اللون والصوت والضوء والرائحة والحركة. إنه بيت بيئي، وهو صورة لجدي وجدك.

أما البيت الحديث فيبنيه مقاول أو



شقائق النعمان أو الحضور الخلاّق، خزف، 70×100سم، 2004.

شركة، شكل معمم في تخطيطه وهندسته. مواده أسمنتية، الأثاث معمم، اللمسة الشخصية معمارياً وديكورياً مطموسة، أنه صورة، لكن صورة لا أحد.

لهذا.. فقد طرحت، ما اعتبرته الإشكالية الأولى والأساسية، في اختصاص العمارة الداخلية: كيف يكون لنا بيت سوري - وربما عربي - يستجيب للضرورات الوظيفية، ويستجيب للتطورات الحياتية، وفيه نكهة البلد، وحضارته، وتراثه، وفيه أيضاً نكهة الفرد صاحبه؟؟..

أما حلّ هذه الإشكالية برأيي - ولابد هنا من رأي الآخرين - فهي خطوات اهتماماتي الفنية التي مارستها، وأمارسها الآن، علماً أنني حاولت أن أتقارب مع هذا الحلّ - تنفيذياً - في البيت الذي أسكنه، وتراه عيناك، وذلك بما أتاحته لي الظروف، والمقدرة المالية.

لوحة متحولة، بازلت، 5, 21×25 سم، 1997.

■ وهل لوحتك مكرسة للبيت السوري فقط؟

- لا.. إنها مكرسة للعمارة السورية، فاللوحة الخزفية، إن كنت استخدمتها بأشكال متنوعة، وبما يخدم البيت السوري، إلا أنها صالحة للحياة الخارجية أيضاً، للعمارة الخارجية، للميادين، للحدائق، لمداخل الفنادق، لواجهات المصارف والشركات، وللأبهاء الواسعة فيها للنوادي والمطاعم والمتاحف. لأنها تتحمل كل العوامل المناخية والطبيعية، ولأنه يمكن تنفيذها وبكل المقاييس.

■ أنت ترين أن الخزف يتطلب أناة وصبراً طويلين، وذلك متوفر لدى الفنانات أكثر من الفنانين، كيف تفسرين هذا؟

- لا أظن ذلك.. وربما.. كان تاريخ تقسيم العمل بين الرجال وبين النساء في المراحل البدائية، وفي المراحل الزراعية فيما بعد هو الذي كرّس هذا التقليد، فالمرأة قامت بصنع قدورها فعلاً. وهي وإلى سنوات قريبة، كانت تصنع في أريافنا الخابية للماء، والتنور للخبز، والخالية لتخزين الحبوب والطحين.

وقد يكون هناك ظروف اجتماعية في بلادنا تجعل المرأة أميل إلى فن الخزف، إلا أن هناك شباناً يمارسونه اليوم، كما لاحظت أن هذا الفن يمارسه الفنانون والفنانات في أوروبا، وبنفس المقدار، البت في جواب لسؤالك يتطلب دراسة إحصائية، ومن المؤكد أنها ستكون مجزية، وذات فائدة علمية كبيرة.

■ في محترفك الخزفي، مررت بعدة تجارب فنية، إلى أين وصلت هذه التجارب؟

- تجاربي الخزفية، أنجزت وفق اتجاهين، وأنا أتنقل بينهما وفقاً لحالاتي النفسية، وللضرورات المهنية، ولدوافعي التعبيرية.

الاتجاه الأول يتطلب حساسية بصرية وتقنية، وحسابات ومخططات تنفيذية، وهو ما أسميناه أسلوب «الزليج» المنفذ في الأندلس والمغرب وإيران. وهنا أحوّل التقطيع الذي هو ضرورة تقنية، إلى وظيفة تشكيلية تخدم التكوين والتعبير وحركية اللوحة.

الاتجاه الثاني.. يعتمد على الحساسية البصرية، وعلى العفوية، وبعض المصادفات، كما يعتمد على تداخلات الألوان، بما يجعل العلاقة بين الشكل والخلفية أكثر حرية وغموضاً، أي أن الحركية تتحقق من خلال تداخلات الألوان وانزياحاتها.

بالإضافة إلى هذه التجارب الخزفية، أنجزت مجموعة من اللوحات البازلتيّة، أي من حجر البازلت، الذي لونته وزججته وشويته، فأعطاني نتائج هامة، يمكن توظيفها في إكساء المباني بشكل فني وأصيل، لأن مادة الحجر البازلتي محلية أولاً، واستخدمت في



تجلّيات عشتار، خزف، 120×60 سم، 2001.
مجموعة عشتار



مائدة بللورية، خزفيّة، 95 سم، 1999.

عمارة البيت السوري القديم ثانياً.

باختصار.. أنا أحاول استغلال المواد المحلية:حجر، رمل، طين، ألوان. واليوم أنا أقوم بتجارب لاستخلاص بعض الألوان من الأخشاب بتنوعاتها، ومن الأعشاب، وأرجو أن أوفق في هذا.

إلى أي مدى تتداخل الميثولوجيا في إبداعات الفنانة ضحى القدسي؟

الشعر والتصوير والنحت والعمارة ولوحتي الخزفيّة كلها تبحث عما وراء المباشر، عما وراء القصة والحكاية، عما وراء الهدف المعلن، بدأنا بعمر الخيام، وقد رأيت إلى أين يقودنا؟.

يقودنا إلى ما وراء التراب كتراب، يقودنا إلى تحولات الأشكال المتنوعة.

وانظرْ إلى أعمال الفنان المصور «الياس زيات» في مجموعته «الرقص والمدينة» أليست أسطورة؟.. وبالمناسبة.. فأنا في معرضي الأخير في صالة السيد، أنجزت كل أعمالي تقريباً بروح ما يمكن أن نسميه أسوة بالزيات «الرقص والبريّة»، حيث تتوالد الأشكال، وتتحول من خلال التداخلات اللونية، وضبابية الأشكال التكوينية، بينما الأشكال في لوحات «الزيات» تتداخل وتتحول من خلالَ خطوطها. وبالتالي «ربما كانت الروح الأسطورية قائمة في هذه التحولات عند: الخيام الشاعر، والزيات المصوّر، وضحى القدسي الخزّافة.

هل عرفت الآن ما أعنيه.. بالتقارب الفني.

أنا أستخدم في لوحاتي، رموزاً

كوكبية وحيوانات وطيور ونباتات، وحشرات، وهي تزيد في بلاغة التشكيل والمعاني التعبيرية وأستعير بعض الرموز النمطية التي تربطني بالتاريخ التشكيلي مع حضارات المنطقة، وكل ذلك.. تجليات عشتارية.

■ نقّاد وفنانون وأساتذة، قيموا أعمال الفنانة «ضحى القدسي» إيجابياً، وأثنوا عليها، إلى أي حدّ يساهم النقد في تطوير إبداع الفنان؟.

ـ لا اشك.. في أن ما لقيته من آراء بعض المتفهمين لما أنجز، قد أعطاني ثقة بنفسي، ودفعني للاستمرار. ذلك أن الفنان قد يستغرق في عمله، وفي متطلبات العمل، وفي تداخلات الخيال؛ وهذا الاستغراق ـ وهو شيء إيجابي وضروري للعمل الفني ـ يقود الفنان أثناء العمل، للانفصال عن الآخرين، وعن مشاغلهم، ويومياتهم.

ويأتي المتلقي، و الناقد وهو المتلقي المختص والخبير، فيقرأ العمل الفني قراءة بصرية، عبر العلاقات الشكلية واللونية والفراغية، فيضيء جانباً من العمل، مرّ عليه الفنان مروراً عابراً، أو جاء إليه صدفة، نتيجة لترتيب الأولويات، والاستغراق في هذه الأولويات. هنا يبدو دور الناقد الإيجابي، فما جاء لا شعورياً، يظهره الناقد شعورياً؛ والناقد ـ هنا ـ مبدع، ويشارك الفنان إبداعه، وذلك ما يُغني العمل الفني، ويوسّع آفاقه.

بهذا المنحى، لقد وجدت متلقين، كانوا فاعلين في إغناء تجربتي وتطويرها. لكن للأسف.. النقّاد الجادين نادرون، والأكثر ندرة، من يعطي للنقد حقه من التقصي، كما يعطيه الوقت اللازم، ويبدو أن الناس مستعجلون!!..

وأنا أعذر المستعجلين، لكن.. ليبحثوا لهم عن مجال آخر.

■ ما هي أمنيتك أخيراً؟..

ـ أن أنفذ بيتاً سورياً، أو لوحة جدارية في مكان عام.

❖ ❖ ❖

ضحى القدسي:

ـ ولدت في مدينة حلب (سورية) عام 1944.

ـ 1969 إجازة العمارة الداخلية من كلية الفنون الجميلة بدمشق.

ـ 1978 ميتريز في السوربون بباريس بعنوان (الخشب المصور في البيت السوري التقليدي).

ـ 1979 دبلوم الدراسات المعمقة في السوربون بباريس (قاعة الاستقبال في البيت السوري).

ـ 1980 ـ 1985 تدريس مادة العمارة الداخلية في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

ـ 1997 معرض فردي للوحة الجدارية في «صالة دمشق للفنون» بدمشق.

ـ 1998 معرض فردي للوحة الجدارية «حلم + حجر + خزف» في المركز الثقافي العربي السوري بباريس.

ـ 1998 الاشتراك في ورشة خزف البحر المتوسط في الحمامات بتونس.

ـ 1999 الاشتراك في بينالي القاهرة للخزف.

ـ 2001 الاشتراك في معرض «أطياف عربية» في الأونيسكو ببيروت.

ـ 2002 المشاركة في الملتقى السابع للمبدعات العربيات في مهرجان سوسة الدولي بتونس.

ـ المشاركة في المعرض السنوي لوزارة الثقافة وبعض المعارض الجماعية.

الطوابع البريدية..

د.عبد اللطيف سلمان *

مقدمة:

البريد هو نظام يسهم في التقدم الحضاري في المجالات الثقافية والتجارية والصناعية ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور المدنية في العالم بأسره، وهو أداة اتصال رئيسية، ويمكن القول إنه يعود في الأصل إلى حركة الإستيطان الأولى للجماعات البشرية إذ لم يكن الإطلاع على أخبار الناس والجماعات ممكناً إلا بمعاونة أشخاص يقومون بنقل الرسائل من جهة إلى أخرى ويمكننا أن نطلق على هؤلاء الأشخاص اسم (السعاة).

لقد كان الآشوريون والبابليون والفرس في قديم الزمان ينقشون حروفاً مسمارية على ألواح من الطين يغلفونها بعد ذلك بطبقة أخرى منه، وحين يأتي دور قراءة الرسالة يكسر غلاف الطين الخارجي ثم تقرأ الرسالة بسهولة، ويعتبر هذا الغلاف أساس الغلاف الذي نعرفه في وقتنا الحاضر.

ثم تلا ذلك كتابة الرسائل على ملفات من أوراق البردي أو ما شابه في مصر واليونان وروما، وعلى أوراق من قش الأرز أو على الحرير في الصين وكذلك على رقاع من الجلد أحياناً، وكان قليل جداً من الناس يعرفون الكتابة ، لذلك كان ما يسمى بالبريد قاصراً على الطبقة الحاكمة ورجال الدين ، وقد درج الناس على استخدام كتبة رسائل من المحترفين ليقوموا عنهم بهذا العمل.

ويذكر التاريخ أن الشعوب الشرقية كانت في حقبات التاريخ الأولى تعهد بنقل الأخبار إلى السنونو والحمام. وقد عرف الحمام الزاجل عند الرومان والعرب والمصريين والسوريين باستخدامه في نقل الرسائل.

لقد اعتنى فراعنة مصر القديمة وأكاسرة الفرس وأباطرة الرومان وأمراء العرب بشؤون البريد، واهتموا بإعداد فئات من السعاة الشبان، وبإقامة محطات على امتداد الطرق الرئيسية ليتبادل فيها السعاة رسائلهم.

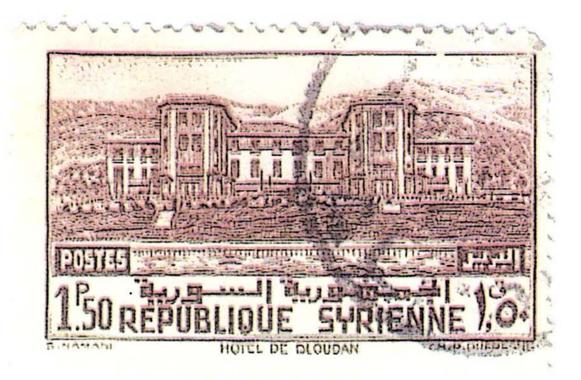
وقد ذكر القلقشندي أن أول من وضع البريد في الإسلام هو معاوية بن أبي سفيان الذي أخذه عن الروم أثناء حكمه في الشام، وقد أصبح في عهد عبدالملك بن مروان أداة هامة في إدارة شؤون الدولة. وقد كان للبريد ديوان كبير في بغداد مزود بمحطات على طول الطرق الرئيسية في البلاد، وظل الحمام الزاجل مستخدماً في نقل الرسائل حتى خلافة المعتصم (833- 842)م.

لقد كانت الرسائل تشد تحت جناح الحمامة أو ذيلها، وقد جرت العادة أن تكتب الرسالة علىنسختين ترسلان مع حمامتين تطلق إحداهما بعد ساعتين من إطلاق الأخرى، حتى إذا ضلّت إحداهماأو قتلت أو افترستها الطيور الجوارح أمكن الإعتماد على وصول الأخرى.

كان السعاة الأوائل يتناولون بعض الأجور العينية أو المادية على عملهم، هذا ولما كان من الواجب نقل المراسلات بأقصى سرعة ممكنة، وبدا من البديهي أن المشاة من السعاة لا يمكنهم تأمين المطلوب على الوجه الأكمل، لذا سرعان ما استخدم الحصان في السهول والوعل القطبي في المناطق

---

* أستاذ مساعد بكلية الفنون الجميلة بدمشق.



الشمالية الباردة والبغل في المناطق الجبلية.

وتنفيذاً لتحقيق الإتصال الكامل بين مختلف السعاة. الراكب أوالماشي على قدميه العاملين على نفس الخط. فقد وجب تنظيم تبادل البريد من ساع إلى آخر في أماكن محدودة، وهكذا تكونت سلسلة من محطات السعاة نشأت عنها الخانات ومحطات المبادلة. ولقد نشأ من هذه الإستراحات أولى مكاتب البريد. بعد ذلك ظهرت عربات نقل البريد التي كانت تنقل المراسلات بالإضافة إلىنقل البضائع والمسافرين وقد بقيت موجودة حتى ظهور القطارات حوالي نهاية القرن التاسع عشر، ومن ثم الطائرات والبواخر وغير ذلك من وسائل الإتصال الحديثـة.

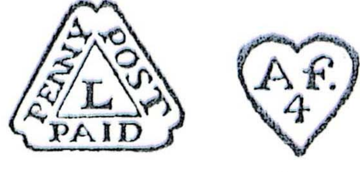
ما هو طابع البريـد :

طابع البريد هو قصاصة صغيرة من الورق ذات أشكال هندسية مختلفة وله قيمة مالية ويحمل رسماًمعبراً بألوان جميلة أخاذة، يطوف العالم بأسره ممثلاً للدولة التي يحمل اسمها. فهو سفير متجول للبلدالمنتج له يدل على ذوق وتطور البلد المنتج تماماً كأي لوحة فنية أو تمثال أو عمل فني جداري. وتكون مساحة طابع البريد عادة بوصة مربعة، وهو إما مخرم حتى يسهل فصله عن بقية الطوابع المجاورة له دون حاجة إلى المقص أو غير مخرم، وعلى ظهره مادة صمغية تساعد على لصقه على غلاف الرسالـة.

يتصدر طابع البريد واجهة كل رسالة، فهو بطاقة تعريف بالبلد الذي أصدره، فهو لا يمثل قيمة مالية على الرسائل فقط، بل إنه وسيلة إعلانية ومظهر من مظاهر الإحتفال بجميع المناسبات والأحداث الوطنية بقصد إبرازها وتوثيق تاريخها، وهو إلى جانب ذلك يحقق عائداً مالياً لا بأس به عن طريق اقتنائه من قبل هواة جمع الطوابع البريدية وغيرهم، ومن أجل تحقيق كل تلك الأهداف كان لا بد للطابع من أن يتميز بحسن تصميمه الفني وجودة طباعتـه.

لم تكن الرسائل البريدية في أول عهدها تحمل أية علامة تدل على سداد الرسم من قبل المرسل أو المرسل إليه، ولعل أول علامة عرفت هي علامة دوكرا Dockwra في إنكلترا في القرن الرابع عشر، ثم عرفت بعدها علامات بيشوب Bishop في إنكلترا أيضاً (أنظر الصورة رقم(١):

كان رسم البريد في عهده الأول يدفعه الشخص المرسل





نماذج من «الاختام» التي كانت تستخدم في بريطانيا في عهد «دوكرا» في القرن الرابع عشر ،فالخاتم الأيمن كان للبريد «المسائي» على حين أن الخاتم الأيسر كان للبريد «الصباحي».أما الخاتم الأوسط فكان يستخدم في البرهنة على أن رسم الطابع مدفوع.

صورة رقم (1) علامات دوكرا التي كانت تستخدم في بريطاني.

إليه الخطاب، وعندما كان لا يستدل على عنوانه كانت إدارات البريد أو الحكومات لا تحصل شيئاً أو أجراً من جراء ذلك، وبذلك كانت الحكومة أو إدارة البريد تخسر من العملية ما تنفقه عليها. ثم تقرر في آخر الأمر أن الرسم لا بد أن يدفع مقدماً، فأصبح يؤشرعلى الرسائل بأنها "خالصة" بالحبر أو تختم بخاتم يدوي، وبذلك قضي على مشكلة جمع الرسوم، ولكن ظل الأمر دون رقابة على عدد الرسائل التي يتم نقلها أو مقدار الرسوم التي يجمعها موظفو البريد، وقد كانت فئات الرسوم تختلف من بلد لآخر، ومن منطقة لأخرى داخل نفس البلد ، وفضلاً عن ذلك فإن تلك الرسوم كانت مرتفعة نسبياً، ولذا فإن الأشخاص القادرين مادياً، هم فقط الذين كانوا يستطيعون استخدام تلك الخدمة البريديـــة.

العلامات البريديـــة :

ابتداءً من القرن الرابع عشر أخذت تظهر في فرنسا التأشيرات البريدية فوق الخطابات وهي عبارة عن صلبان بخط اليد تدون فوق المظاريف التي يحملها مندوبو جامعة باريس وهم الذين كانوا مكلفين بنقل البريد بين الطلبة الوافدين من جميع أنحاء أوروبا وبين أسرهم، ويحدثنا التاريخ أن البابا جول الثالث أنشأ في النصف الثاني من القرن السادس عشر اتصالاً بريدياً بين فرنسا وإيطاليا وقد اشتهر باسم «بريد روما». هذا وقد وضع السيد فوكه دولا فاران Fouquet de la Varane بريد الدولة في خدمة الشعب الفرنسي ابتداءً من عام (1598) م. وفي عام (1635)م. أنشأ السيد توماس وذرينج Thomas Withering مدير البريد في إنكلترا والملك شارل الأول Charles I (1600-1649)م. خدمة بريدية بين لندن و أدنبره ، وأدخل جوليو مازاران Mazarin Jules (1602- 1661)م. وهو رئيس وزراء فرنسا في عهد الملك لويس الثالث عشر و لويس الرابع عشر تحسينات على خدمة الطرود البريدية في حين أن جان جاك رينوار دوفيلاييه Jaques Renoird De Villayer Jean أنشأ في باريس عام (1653)م. خدمة بريدية محلية أطلق عليها اسم "البريد الصغير لمدينة باريس" De Paris Petite Poste وهو الذي أوجد مشروع أول طابع بريدي وذلك قبل رولاند هيل Hill Sir Rowland (1744- 1833)م. بقرنين تقريباً . لقد زودت هذه الخدمة البريدية العاصمة الفرنسية باريس ولأول مرة بصناديق عديدة للرسائل كانت تفرغ عدة مرات يومياً ، وكان المنتفعون بهذه الخدمة يدفعون رسم التخليص الذي حدّد بمبلغ سول Sol أي نحاسة واحدة على كل رسالة بشكل بطاقة «الأجرة مدفوعة» وكانت ترفق بالرسالة ويمكن أن تعتبر هذه البطاقة سلف طابع البريد الحالي .

ابتداءً من القرن السابع عشر استخدمت أختام تدل على الجهة المرسل منها الخطاب، وقد كان الختم يطبع اسم المدينة ، أو الحرف الأول من هذا الاسم ، وهذا ما كان يعبر عنه «بالعلامات البريدية». وقد ظلت العلامات البريدية مستخدمة حتى القرن التاسع عشر وذلك حين ظهر أول طابع بريد في انكلترا على يد السيد رولاند هيل الذي كان يعمل مديراً لأحد مكاتب البريد في بريطانيا.

لقد كان من الواجب على المصالح البريدية التفتيش عن وسائل أفضل وأنجع من تلك العلامات البريدية المستعملة من أختام في مكاتب البريد الفرنسية والبريطانية وغيرها من الدول الأوروبية، ولذلك فقد بذلت عدة محاولات سواء في السويد أو فرنسا أو النمسا أو غيرها لإيجاد ملصق بريدي يقوم مقام خاتم «الأجرة مدفوعة» ولكنها جميعها لم تتوصل إلى الغاية المطلوبة، حتى أنها بقيت في زوايا النسيان ولم ير الطابع البريدي النور إلا في أنكلترا على يد الإنكليزي رولاند هيل مبتكر فكرة الطابع البريدي.

رولاند هيل Rowland Hill وولادة الطابع البريدي:

شهد عهد الملكة فيكتوريا Victoria (1819- 1901)مَ. في أنكلترا أعظم حدث في تاريخ البريد وتطوره ، ألا وهو اختراع طابع البريد على يد السيد هيل والذي كان يشغل حينذاك منصب رئيس مكتب للبريد وذلك في (6) أيار من عام (1840)م. حين ظهر أول طابع بريدي في أنكلترا بل وفي العالم أجمع، وقد حمل صورة "جانبية" للملكة فيكتوريا ، هذا وقد تبارى بعض مشاهير الفنانين وقتها في تنفيذ تصميم هذا الطابع، وقد خصّصت وزارة الخزانة ثلاثمائة جنيه مكافأة

لمن يتقدم بأحسن رسم يصلح لأن يكون تصميماً للطابع. وقد قدمت رسوم كثيرة لم تصلح ولا واحدة منها وأخيراً وقع الإختيار على صورةجانبية للملكة فيكتوريا آنذاك كانت منقوشة على ميدالية من قبل وليام يون William Wyon (1795-1851)م. وقد قام بحفر تصميم الطابع وتنفيذه من قبل الفنان فريدريك هيث F.Heath.

وذلك تحت إشراف والده الفنان الشهير شارل هيث Ch. Heath (أنظر الصورة رقم (2)):

وكانت الطباعة بطريقة الحفر وعلى أطباق من الورق كانت تزود بمادة صمغية بعد طباعة الطوابع وفي (6) أيار من عام (1840)م. وضع هذا الطابع في التداول ومن الجدير بالذكر أنه لم يكتب على هذا الطابع اسم بريطانيا وبقي هذا التقليد جارياً حتى يومنا هذا، إذ أن إنكلترا هي الدولة الوحيدة في العالم التي لا تضع اسمها على طوابعها.

وكانت فكرة رولاند هيل من الجودة بحيث أنها لم تتطلب إدخال أي تعديل عليها إلا مرة واحدة أو مرتين منذ وجودها وحتى الآن. وكان من أهم التعديلات وضع ثقوب بين كل طابعين ليسهل فصلهما عن بعضهما البعض، كما أنه لم يخطر بباله ضرورة ظهور اسم بلاده على الطابع ويحتمل أنه كان يعتقد أن عمله هو الأول من نوعه وأنه من ثم لا ضرورة لأن تعرف الطوابع بأنها إنكليزية ويحتمل أنه كان يعتقد أن وجود صورة الملكة فيكتوريا على الطابع يكفي لوحده، وعلى أية حال فهذه سابقة ما تزال متبقية إلى يومناالحاضر في انكلترا، وسرعان ما اقتفت دول أخرى خطوات بريطانيا في هذا المضمار لتخليص الرسائل في جميع أنحاء العالم وقد كانت أول الدول التي طبقت استخدام الطوابع البريدية هي سويسرا ثم البرازيل عام(1843)م. وأصدرت الولايات المتحدة الأمريكية في مدينة نيويورك طابعها في نفس العام . ثم جاء طابع البريد المؤقت في سنة (1845)م. ثم طوابع بريد الولايات المتحدة الأمريكية في سنة (1847)م. وتلتهاباقي الدول.

لقد كان أول طابع بريد بريطاني يحمل صورةً جانبية للملكة فيكتوريا بخطوط محفورة ومطبوعة بشكل جميل ودقيق وقد جاءت بعد ذلك طوابع الولايات المتحدة الأمريكية عام



صورة رقم (2)

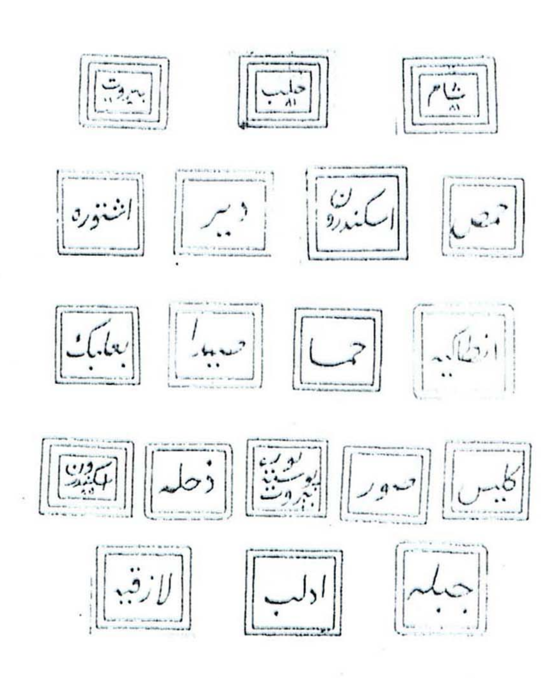
أول طابع بريدي في العالم صدر في 6 أيار 1840 في بريطاني.

(1847)م. وتحمل صورة وجهية لكل من جورج واشنطن George Washington (1732-1799)م. و بنيامين فرانكلين Benjamine Franklin (1706-1790)م. وفي السنوات التالية بدأت تظهر صورة وجهية للحكام في العديد من دول العالم بدءاً بطوابع بلجيكا عام (1849)م. وبروسيا وإسبانيا عام (1850)م، وسردينيا عام (1851)م. وفرنسا ولكسمبورغ عام (1852)م. وابتداءً من نهاية القرن التاسع عشر بدأت تظهر صور العديد من الشخصيات الحكومية والقادة العسكريين وغيرهم من الشخصيات البارزة في العديدمن دول العالم .

البريد العربي وطوابعه قبل عام 1918 :

لم يكن البريد عند العرب أقل شأناً منه عند أهل الغرب. فقد اهتم الخلفاء الأمويون والعباسيون وكذلك المماليك، اهتموا بالبريد وجعلوا منه أداة هامة في إدارة شؤون الدولة وأولوه كل عناية، فأنشؤوا له الدواوين في دمشق وبغداد والفسطاط (القاهرة). وأقاموا في كل منها عاملاً للبريد مهمته السهر على شؤون هذه المؤسسة التي كان ينحصر نشاطها في نقل رسائل الدولة وأخبارها بين مقر الخليفة وعماله في أنهاء الدولة.

لقد كان البريد التركي قد نظم في الأناضول في عهد



صورة رقم (3) صور مجموعة من الأختام البريدية التي استخدمت في سورية ولبنان.

السلجوقيين «القرن العاشر» ثم أعادت الأمبراطورية العثمانية النظر في هذا التنظيم واستكملته. وفي القرن السادس عشر عندما احتل العثمانيون البلاد العربية وحتى مطلع القرن العشرين (1516-1918)م. كان البريد في تلك الأثناء في هذه الأقطارينظم من قبل الدولة العلية العثمانية ، وبعد إصدار قانون الإصلاح «التنظيمات» في عام (1839)م. أعيد تنظيم البريد التركي تحت إشراف رئيس تابع لوزارة المالية، ونصت أول لائحة للبريد صدرت في عام (1840)م. على تقسيم الرسائل إلى ثلاثة أنواع:

1- رسائل عادية . 2- رسائل مسجلة . 3- رسائل هامة مرسلة من كبار الموظفين والقضاة.

وقضت اللائحة بأن يقوم الموظف الذي يقوم بوزن الرسالة بكتابة الرسم المحصل بالحبر الأحمر على الغلاف.

وقد نتج عن تطبيق التنظيم الجديد للبريد استعمال الطابع البريدي الذي يعود الفضل فيه إلى وزير البريد آنذاك آغا أفندي الذي تأثر بالدراسات والأبحاث التي اطلع عليها في بلدان أوروبا الغربية. وطبعت أولى طوابع البريد التركية في استنبول عام (1862)م. بدار سك النقود وكانت تحمل رسم الطغراء وهي توقيع السلطان عبدالعزيز عاهل البلاد بطريقة فنية، إلا أن نقص الخبرة لدى الفنيين الأتراك أدى إلى ظهور عيوب في طباعة هذه الطوابع، وفي نفس السنة جرت المحاولة الثانية لطبع الطوابع، وبفضل الخبرة التي اكتسبت أمكن إصدار أربع فئات جديدة تحمل نفس الرسوم الأولى وضعت في التداول عام (1863)م.

وبالرغم من أن مؤسسات البريد في أوروبا وغيرها قد استعملت الطابع البريدي منذ عام (1840)م، فإن الدولة العلية العثمانية لم تدخله في الإستعمال إلا في شهر كانون الثاني من عام (1863)م. بموجب فرمان الباب العالي الصادر في (15) آذار عام (1862)م. أي بعد استعماله في أوروبا بثلاث وعشرين سنة.

على أن المكاتب والشعب البريدية التي كانت منتشرة في أنحاء الأمبراطورية العثمانية ومنها المكاتب والشعب البريدية الموجودة في الأقطار العربية كانت تخلص على المراسلات المودعة لديها بواسطة بصمات الأختام البريدية الخاصة بها. ففي مكاتب وشعب البريد السورية واللبنانية استعملت الأختام المبينة رسوم بصماتها مثل « شام خ حلب خ بيروت خ حما خ اسكندرون خ اشتوره خ زحلة - وغيرها من الأختام» (أنظر الصورة رقم (3)):

إلى جانب مكاتب البريد العثمانية كانت بعض الدول العظمى الأوروبية تدير مكاتب بريدية في موانئ الأمبراطورية العثمانية وكانت تقوم بنقل البريد بوسائلها الخاصة ومن هذه المكاتب على سبيل المثال لا الحصر:

مكتب البريد الفرنسي و الروسي و والنمساوي و المصري و الإيطالي و الألماني وغيره. وقد بقيت هذه المكاتب قائمة حتى نهاية عام (1923)م، حين أقفلت بناءً على احتجاج الدولة العثمانية، ومن ثم سلطات الجمهورية التركية التي حصلت على حق إلغائها بموجب أحكام معاهدة لوزان.

الطوابع البريدية في سورية :

لقد جسدت طوابع البريد تاريخ سورية الزاخر بالأحداث التي مرت بها البلاد، فالطوابع تنم دائماً عن الحقائق

التاريخية الواقعة في البلاد التي تصدرها ، فاختفاء الطابع العثماني من سوريا وبلاد الشام عام (1918) م. مثلاً دّل على زوال السلطة العثمانية وبدء سلطة بريطانية وعربية ثم فرنسية طيلة فترة الإحتلال الفرنسي، ومحاولات فرنسا تقسيم سورية إلى دويلات ظهر واضحاً في بعض الطوابع الموشّحة بأسماء تلك الدويلات مثل: دولة العلويين في الساحل السوري و دولة جبل الدروز في منطقة السويداء (أنظر الصورةرقم (4)):

ودولة حلب، ودولة دمشق وغيرها من الدويلات الصغيرة ليسهل على المحتل السيطرة على تلك المناطق جميعها، وزوال الطابع الفرنسي دليل على زوال الإستعمار الفرنسي، والجلاء الذي تم عام (1946) ثم اتحاد سورية ومصر عام (1958) م. وماتلا ذلك من أحداث ، إن الطابع ينم عن جميع معاناة الشعب في سرّائه وضرّائه، سعده وبؤسه، نجاحه وإخفاقه، فجميع الأحداث السياسية والثقافية والعسكرية وغيرها نقرؤها في سياق الطوابع البريدية للبلد المنتج لها، فهي تراث يجب أن نعرفه ونحافظ عليه.

إن للطوابع فوائد ثقافية من خلال المواضيع المصورة عليها والتي يمكن اعتبارها منجماً غنياً بالمعلومات بما تحتويه من معالم أثرية وحضارية وصور ملوك ورؤساء وأمراء ومثقفين وسياسيين وعلماء بارزين، وكذلك مناسبات اقتصادية واجتماعية وسياسية وعلمية ورياضية، وبما تحويه من صور أحياء وغيرها من مظاهر تاريخية وجغرافية وحضارية للدولة التي تصدرها.

فمما لا شك فيه أن الطابع البريدي هو لوحة فنية منمنمة صغيرة وهو وريقة رسمية تحمل هوية البلد الذي يصدره على أنه لا يمكننا نكران جمال هذه الوريقة ولا قيمتها الوثائقية، فالفن يكمن في تركيب موضوعها (تصميمها) والتقنية تظهر في طرق طباعتها، كما نطلع على التاريخ من خلال رسومها ومناسباتها. ولكن هذه الصفات جميعها لم يكن يحملها الطابع منذ نشأته الأولى بل كسبها شيئاً فشيئاً وخلال مرور الزمن.

صحيح أن رسامي وحفاري تصاميم الطوابع البريدية لم يتوانوا منذ البداية عن بذل أكبر الجهود الممكنة في فن الحفر والطباعة لإخراج الطوابع البريدية الأولى في العالم بشكل دقيق كي لا تنالها يد المزورين والمزيفين، إلا أن العديد من دول العالم قد عمدت إلى طباعة طوابعها حيث يتم طبع عملاتها النقدية لما للطوابع من قيمة مالية واقتصادية وتتم بحماية أمنية تامة كما يتم إتلاف ألواح الطباعة المعدنية أو غيرها بعد الإنتهاء من طباعة الكمية اللازمة من الطوابع.

لقد أصبح طابع البريد أداة دعاية وطنية وقومية وتاريخية وذلك بالإضافة لوظيفته الأولى والأساسية كأداة تخليص







صورة رقم (4) صور لبعض طوابع الدويلات السورية (العلويين- جبل العرب)، أثناء الإحتلال الفرنسي.

تاريخ الطوابع البريدية السوريـة:

استخدمت إدارة البريد السورية - بعد انسحاب الأتراك من البلاد مباشرة - طوابع خاصة جاءت بها القيادة البريطانية وهي تحمل عبارة 'خالص الأجرة' وذلك خلال فترة قصيرة من الزمن ، ثم أخذت باستعمال الطوابع البريدية التركية المتجمعة في مراكز البريد السورية وقد بلغ عددها ما يقارب النصف مليون طابع تقريباً وهي من إصدار عام (1909)م. ووسمتها بوسم الحكومة العربية، وقد أريد لهذا الوسم أن يلعب دوراً بريدياً - إعلامياً في ذلك الوقت وهو تاريخ الإعلان عن قيام الدولة العربية المستقلة الأولى ومجابهة الأطماع الإستعمارية التي عملت على فرض الإنتداب فيما بعد بالقوة المسلحة. بعد ذلك صدر الطابع الثاني وذلك في عام (1920)م. وهو طابع عثماني موشح بخاتم مثلث بالحبر الأسود ويحوي جملة 'الحكومة السورية العربية' وجاءت قيمته بالمليم المصري (أنظر الصورة رقم (5)):

وهي المرة الأولى التي تذكر فيها كلمة سورية على طابع بريد وقد بقي مستعملاً حتى ظهور وصدور طوابع المجموعة الفيصلية وهي أول طوابع تحمل الهوية الوطنية في عهد المملكة السورية. وقد طبعت هذه الطوابع في مطبعة 'قوزمة' وبطريقة وتقنية الطباعة الحجرية 'الليتوغرافيا بدمشق . وهو الطابع التذكاري الوحيد الذي صدر في عهد المملكة السورية التي لم تدم سوى سنة وتسعة أشهر تقريباً وذلك نتيجة المؤامرات الإستعمارية والمتمثلة باتفاقية سايكس بيكو ودخول القوات الفرنسية الغازية إلى دمشق في (24) تموز عام (1920)م.

وعلى أثر دخول القوات الفرنسية المحتلة، فقد تم إتلاف كافة موجودات دوائر البريد السورية من طوابع الحكومة العربية دون ترك أية عينات منها إلا ما ندر عند هواة جمع الطوابع البريدية وما وشح منها فيما بعد بأحرف O.M.F أي الإحتلال العسكري الفرنسـي .

في بداية الإحتلال الفرنسي عمدت المفوضية الفرنسية العليا على توشيح الطوابع العثمانية التي كانت موجودة أو مستعملة في سوريا قبل وأثناء الحرب العالمية الأولى. ثم استقدمت المفوضية بعد ذلك أحد الفنانين الفرنسيين وهو



صورة رقم (5) صورة أول طابع بريدي لحكومة عربية سورية 1920، بعد جلاء تركيا.

وجباية رسوم، إن الطوابع البريدية لأي بلد من العالم هو دائرة معارف تبين لنا تاريخ البلد وتطوره عبر الزمن.

والخلاصة فإن الطابع البريدي يكتب تاريخ بلده وقصة حياته السياسية والإقتصادية والثقافية والإجتماعية بكل أمانة وإخلاص وقد تجاوز ذلك إلى تخليد مناسبات غيره من البلدان الصديقة، كما أن بلداناً كثيرة جعلت من موضوعات طوابعها رسوم وصور عظماء وعلماء البلدان الأخرى.

لقد قام طابع البريد بدورين هامين في تقدم المجتمع وتطوره، لقد سهل قيام علاقات اجتماعية واقتصادية وثقافية على أوسع مدى بين الأفراد والشعوب، إنه يعد سفيراً متجولاً لأمته ويحكي قصة بلده ويمجد تاريخها القديم والحديث. كما أن لطابع البريد وظائف إنسانية لما يقدمه من خدمات مادية في مساعدة الهيئات والمنظمات والجمعيات الخيرية والجهات ذات النفع العام وغيرها.

إن الطوابع البريدية هي الوجه المشرق لكل بلد وسفر هام يسجل أحداثه البارزة وقد احتل الطابع العربي السوري في فترة من الفترات مكانته اللائقة وذلك عندما اعتبر في المرتبة الأولى بين طوابع العالم المتداولة. إن كل طابع يعتبر بحق قطعة فنية صغيرة لأن أمهر الفنانين هم الذين ينتجونها من مصورين وحفارين، وقد بذلوا أكبر الجهود الممكنة في فن الحفر لإخراج الطوابع إلى العالم بشكل دقيق كي لا تنالها يد المزورين والمزيفين.





صورة رقم (6)، صورة طوابع سورية من تصميم الفنان الفرنسي جان دولا نيزيير.



صورة رقم (7) ، طابع سوري صمم لأول مرة من قبل فنان سوري ،هو الفنان المهندس سامي النعماني.

جان دولا نيزيير Jean de La Neziere وكلفته بمهمة تصميم الطوابع البريدية السورية واللبنانية خلال فترة العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين وكانت هذه الطوابع جميعها تطبع في مطابع فرنسية ،منها مطابع فوجيرارد Institut de Cravure HelloVaujirard (أنظر الصورة رقم (6)):

وفي عام (1934) م. استغنت الحكومة السورية عن خدمات الفنان الفرنسي المذكور، وأعلنت عن أول مسابقة فنية لتصميم أول طابع بريدي عربي سوري محلياً، وقد فاز بنتيجة تلك المسابقة تصميم مقدم من الفنان المهندس السوري سامي النعماني المولود في بيروت عام (1911)م. وقد طبع هذا الطابع في باريس في مطبعة فوجيرارد التي سبق ذكرها.

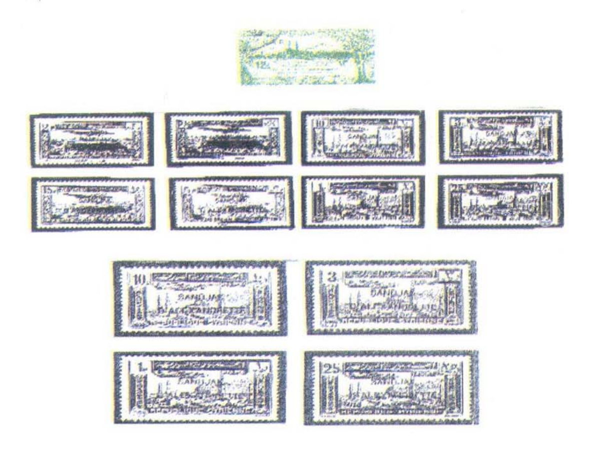
يذكر أن الفنان سامي النعماني قد درس الرسم الزيتي على يد الأساتذة توفيق طارق (1875 - 1940)م. وميشيل كرشه (1900 - 1973)م. و في أواخر العشرينيات من القرن الماضي هو الذي قام بتصميم جميع الطوابع البريدية والمالية والقضائية السورية منذ الثلاثينيات وحتى الخمسينيات من القرن الماضي وإننا نجد اسمه موجوداً في أسفل معظم طوابع تلك المرحلة (أنظر الصورة رقم (7)):

والتي تمثل في مضمونها رسماً لفندق بلودان - قصر الحير - جسر دير الزور وغيرها من الطوابع. وقد تتالت المسابقات فيما بعد من قبل المديرية العامة للبريد والبرق في سوريا حيث كانت تصاميم المهندس سامي النعماني تلقى النجاح والإستحسان وذلك حتى عام (1942)م. وعندما انقطعت المواصلات مع الخارج بسبب الحرب العالمية الثانية، قررت المفوضية الفرنسية العليا والحكومة السورية طبع الطوابع السورية واللبنانية في المطبعة الكاثوليكية (اليسوعية) في بيروت والتي كانت لديها الإستعدادات الكافية للقيام بهذا العمل على آلات الأوفست، إلا أنها اشترطت أن تتولى هي مهمة القيام بهذا العمل كاملاً بما فيه التصميم نفسه وذلك لأنّها متعاقدة مع أحد الفنانين الروس وهو السيد (ب. كوروليف) P. Koroleff وقد كان أول طابع بريدي سوري طبع فيها عام (1942)م، وهو الذي يحمل صورة رئيس الجمهورية السورية حينئذ الشيخ تاج الدين الحسيني (أنظر الصورة رقم (8)):

وقد كان السيد النعماني عضواً في الوفد الذي أشرف على طباعته هناك، وهكذا استمرت طباعة الطوابع في هذه المطبعة حتى أعوام الخمسينيات حين قبلت بعدها المطبعة بشروط الحكومة السورية وهو أن توضع التصاميم من قبل سورية، ولكن عملية الطباعة استمرت في بيروت، وقد صمم



صورة رقم (8) صورة طابع سوري من تصميم الفنان الروسي ب.كورولييف.



صورة رقم (9) صور لطوابع سورية من تصميم الفنان السوري ميشيل كرشة .

بعدها السيد النعماني تصاميم العديد من الطوابع التي تحمل رسم : قلعة الحصن - متحف دمشق - فندق بلودان - ومبنى البريد والبرق في حلب وهذه الطوابع كلها قد تم طبعها في مطبعة ابن زيدون (بيضون) بدمشق.

لقد كانت تصاميم الطوابع التي قدمها السيد سامي النعماني كلها تقريباً مرسومة بالخط والحبر الصيني أوالألوان المائية، الغواش، وأحياناً بخليط من الإثنين معاً. وقد اتبع في تصميم طوابعه نفس التقنية التي كان يتبعها الفنان الفرنسي السابق في رسم طوابعه، لأنها كانت مفروضة عليه من قبل المطبعة الفرنسية التي كانت تقوم بطبعها، وبقي ملتزماً بنفس الأسلوب إلى أن تحول إلى الرسم بالألوان المائية (الغواش) لقد كان الفنان المهندس سامي النعماني هو أول فنان سوري يقوم برسم وتصميم الطوابع السورية بعدأ ن كان يقوم بها فنان فرنسي وبتكليف من المفوضية العليا الفرنسية لقوات الإحتلال.

بعد ذلك بدأ العديد من الفنانين التشكيليين السوريين البارزين المشاركة في تصميم الطوابع البريديةالسورية نذكر منهم على سبيل المثال الفنان الكبير ميشيل كرشه (1900 - 1973)م. الذي ولد في حي الخمارات بمدينة دمشق وقد درس الفن في مدرسة الفنون الجميلة العليا بباريس وفي مدرسة (أستين) للطباعة والحفر وصمم العديد من الطوابع البريدية وقد نالت تصاميمه الإستحسان والتقدير (أنظر الصورة رقم(9)):

نذكر من أعمال الفنان ميشيل كرشه في مجال الطوابع ذلك العمل الذي يمثل أو يصور المجلس النيابي - ونواعير حماه وغيرها من الأعمال وكذلك الفنان و المصور المعروف ناظم الجعفري (1918)م. الذي قـررالمشاركة في تصميم الطوابع البريدية وقد كانت مشاركته الأولى في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي حيث قام بتنفيذ وتصميم العديد من الطوابع التي طبعت جميعها تقريباً في مطبعة الحكومة بدمشق نذكر من أعماله تلك الطوابع التي تصور معرض دمشق الدولي بدمشق عام (1955)م. وغيرها من السنوات وقصر العظم بدمشق عام (1957)م. والمؤتمر الكشفي العربي الثالث المقام بالزبداني عام (1958)م. وكذلك طوابـع مهرجان القطـن، وجر مياه نهر الفرات إلى حلب ومؤتمر المغتربين وطوابع تحمل صورة رئيس الجمهورية السورية آنذاك السيد شكري القوتلي، وطوابع عن حقوق الإنسان ، وعن الشاعر أبي تمام بمناسبة مرورألف سنة على ولادته وغيرها من الطوابع البريدية السورية وكلها تحمل اسمه في أسفلها وقد قام الجعفري بالإشراف على تركيب ألوانها

ومتابعتها حتى مرحلة التخريم (أنظر الصورة رقم (10)):

أما عن أسلوبه الفني في تصميم طوابعه فإنه يقول: بأنه لم يكن هنالك أسلوب خاص بل عملت ما هو متبع في صناعة الطوابع العالمية في ذلك الوقت وبالحبر الصيني. ومن المعروف أن الفنان ناظم الجعفري قد صمم في عام (1942)م. طابعاً تركياً يحمل صورة الرئيس التركي في حينه السيد عصمت إينونو وقد قدمه هديةً للدولة التركية وتم تنفيذه بالحبر الصيني ولكنه يعتقد بأنه بقي صورة فقط وربما لم ينفذ أو لم تتم طباعته.

هنا لا بد لنا من ذكر أسماء بعض الفنانين السوريين الآخرين الذين ساهموا بتصميم بعض الطوابع البريدية السورية بعدد قليل أو كثير نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: الفنان المرحوم محمود حمّاد (1923- 1988)م. الذي صمم العديد من الطوابع البريدية منها على سبيل المثال طابع المجلس الوطني للثورة (1965)م. وطابع بمناسبة الذكرى العشرون لإعلان حقوق الإنسان (1968)م. (أنظر الصورة رقم (11)) وطوابع بمناسبة يوم فلسطين (1968)م. والأول من أيار عام (1971)م. وذكرى العيد الخامس والعشرون لمنظمة الأمم المتحدة (1970)م. ويوم المرور العالمي (1971)م. وهو بالإشتراك مع الفنان جورج رحمة وغيرها العديد من الأعمال.

ومن الفنانين الآخرين الذين عملوا في مجال الطوابع نذكر: الفنان الألماني بوتكن الذي عمل في تصميم بعض الطوابع السورية عام (1954)م. أما من السوريين فنذكر الفنانين: غياث الأخرس خ زياد زكاري-عزيز اسماعيل الذي عمل طويلاً في هذا المجال وله العديد جداً من الأعمال (أنظر الصورة رقم (12)) وأحمد الجفان وله أيضاً الكثير جداً (أنظر الصورة رقم (13)) وحسان أبو عيّاش - بدر الدين المولوي - المرحوم عبدالقادر أرناؤوط وله مجموعة لا بأس بها - جورج رحمة -عبدالرحمن حريتاني - فاروق بنوح - عقيل خرزم - منير زيتوني - خزيمة علواني - إحسان عنتابي - غسان السباعي خ تيسير حباس - أسامة الكردي - صلاح الدين حقي - مروان جراد، وغيرهم الكثير من الفنانين السوريين.

مستوى الطوابع البريدية في سورية:

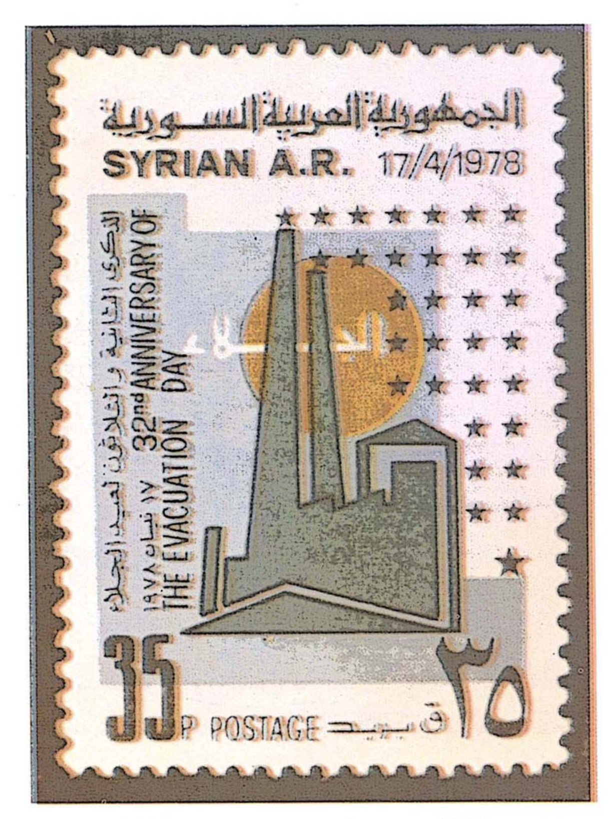
لقد مرت الطوابع البريدية السورية بمراحل مختلفة فمن مرحلة البداية حيث لم تكن الخبرة الكافية في هذا المجال موجودة عند إدارة البريد ولا الإمكانيات الطباعية الفنية متوفرة مما اضطر الحكومة السوريةإلى طباعة طوابعها خارج القطر العربي السوري مثل فرنسا ولبنان وأحياناً مصر وأخيراً في سوريا بعد الإستقلال حيث بدأت تشارك في صناعة الطابع العربي السوري عناصر فنية أكثر خبرة من ذي قبل، كماأن مساهمة الفنانين السوريين الأوائل في وضع التصاميم قد

صورة رقم (10) طابع سوري من تصميم الفنان السوري ناظم الجعفري.



صورة رقم (11) طابع سوري من تصميم الفنان الراحل محمود حماد.





صورة رقم (13) صورة طابع سوري من تصميم الفنان السوري أحمد الجفان.



صورة رقم (12)

طابع سوري من تصميم الفنان السوري عزيز اسماعيل.

ساعد كثيراً على رفع مكانة الطابع السوري وجعله يحقق سمعة عالمية مرموقة في مرحلة الخمسينيات حيث كانت لجان تقييم المسابقات تضم أشخاصاً من ذوي الخبرات العالية وقد حقق الطابع السوري جوائز عالمية عديدة فبعض الطوابع السورية جيد وجميل وبعضهـاسيىء يدل على أنه قد نفذ على عجل، وباعتقادي أن سبب تدني المستوى الفني لبعض الطوابع يعود لعدّة عوامل، ولا يتحمل الفنان وحده مسؤوليتها لأن كل فنان يرغب بتقديم أفضل ما عنده من إمكانيات فنية ولكن هناك أسباب أخرى تؤدي أحياناً إلى تدني مستوى الطابع منها مثلاً: قصر المدة الزمنية الممنوحة للفنان ليقدم تصميمه وكذلك عدم تناسب الأجور والمكافآت الماديّة التي تمنح للفنان مقابل هذا العمل الفني الذي يقدمه والذي يمكن تسميته بلوحة منمنمة لها جمالها وإبداعها ويدل على ذوق وتطور البلد المنتج له كأي لوحةأو تمثال أو عمل فني جداري. هذا بالإضافة أيضاً إلى قيام الجهات المسؤولة في مصلحة البريد بتكليف بعض الأشخاص من غير أصحاب الإختصاص في تصميم الطوابع نتيجة علاقات شخصيّة أو غير ذلك من الأمور، وكذلك إحجام الكثير من الفنانين الموهوبين عن المشاركة في مثل هذه المسابقات نظراً لعدم قناعتهم في لجان التحكيم التي يكون معظم أعضائها في أغلب الأحيان من غير أصحاب الإختصاص.

ولإعادة الطابع العربي السوري إلى مكانته المرموقة فإنه يجب أن تتحقق فيه القيمة الفنية العالية وأن تكون لجان تحكيم المسابقات من الخبراء بتصميم وصناعة الطوابع والمعرفة الفنية الجيدة، وبذلك فقط تعود للطابع مكانته لأن الطباعة الجيدة هي الآن متوفرة مثل أرقى دول العالم. وكذلك فإننا نوصي كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق أن تزيد من الإهتمام بهذا النوع من الأعمال والمواضيع الفنية وخاصة في قسم الحفر والطباعةوقسم الإتصالات البصرية اللذين يعتبران أقرب ما يكون إلى هذا النوع من الفنون وذلك من خلال تكليف طلابهما بتنفيذ مشاريع عملية أكثر عن الطوابع البريدية بغية زيادة الخبرة والمعرفة لدى طلابنا الأعزاء ولدفع الطابع في بلدنا قدماً إلى الأمام وإعادة سمعته اللائقة إليه كما كان سابقــــاً.

❖ ❖ ❖

الحواشـــي والمصادر:

1 - فن جمع الطوابع . فرانكلين برنز. مطبعة واشنطن . باللغة العربية .

2 - البريد والطوابع البريدية عبر التاريخ . أحمد شوقي . مجلة الشرطة خ العددان 10-11 / أب-إيلول . 1966 . ص 16 .

3 - علامة دوكرا : هي أختام كانت تستخدم في بريطانيا في عهد «دوكرا» في القرن الرابع عشر، فبعضها يرمز للبريد المسائي والبعض الآخر للبريد الصباحي ، وغيرها للدلالة على أن رسم الطابع مدفوع .

4 - البريد والطوابع البريدية عبر التاريخ . أحمد شوقي ، نفس المصدر السابق ، ص 17 .

5 - فن الطوابع البريدية . فالنتين برودسكي . لينينغراد 1968 . باللغة الروسية . ص 18 .

6 - فلسطين طوابع وأختام 1860 . 1990 - ميشال سمعان اسطفان . الجمعية الفلسطينية للتاريخ والآثار .«المركز الجغرافي الفلسطيني». لا يوجد مكان الإصدار وتاريخه .

7 - الطابع العربي السوري منذ العهد العثماني وحتى بداية الإستقلال . أسامة الأسطه حلبي . رسالة دبلوم في الإتصالات البصرية - مادة تاريخ الفن - دمشق . ص 13.

المصادر الأجنبيـــة:

1- فن الطوابع البريدية - فالنتين برودسكي - لينينغراد 1968 . باللغة الروسية .

2- Standered Postage Stamp Catalogue.The Washington press New Jersey.1980

المصادر العربيـــة الأخرى :

1 - فلسطين طوابع وأختام 1860-1990 . ميشال سمعان اسطفان. الجمعية الفلسطينية للتاريخ والآثار . المركز الجغرافي الفلسطيني. بدون مكان وتاريخ الطباعة .

2 - مجلة الطابع العربي . العدد الأول . المجلد الأول . عام 1965.

3 - مجلة الطابع العربي . العدد الثاني . المجلد الثاني . عام 1965.

4 - مجلة الطابع العربي . العدد الثالث. المجلد الثاني . عام 1968.

5 - مجلة الطابع العربي العددان 3-4 . المجلد الثالث . عام 1971.

6 - مجموعة من النشرات الصادرة عن المؤسسة العامة للبريد والمواصلات السلكية واللاسلكية بدمشق . من عام 1966 وحتى عام 8419 .

7 - مجلة الشرطة . الأعداد 10-11-12-14- لعام 1966 .

8- مجلة الشرطة الأعداد 15-16-17-21 لعام 1967 .

9- مجلة جيش الشعب . العددان 1758 -1759 لعام 1995/7/15 . إعداد محمد الطيب .

10- مجلة المعرفة المصرية . العددان 118-911 .

11- مقابلات كاتب البحث الشخصية مع بعض الفنانين الأوائل الذين عملوا في مجال الطوابع منهم :

سامي النعماني - ناظم الجعفري - خزيمة علواني - عزيز اسماعيل - أحمد الجفان - حسان أبوعيآش - تيسير حباس . وقد أجريت جميع هذه المقابلات في دمشق 1985 .

❖ ❖ ❖

المصور عبد القادر عزوز..

د.محمود شاهين

إذا كانت الحياة حركة دائمة، وصعود مستمر، فإن الفن هو الآخر، في حالة تجدد دائم، وإضافات متلاحقة، أو هكذا يجب. بمعنى عليه الالتصاق بنسغ الحياة، مايحتم مواكبته الدائمة لها، وملاحقته لكشوفاتها التي لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد.

ولأن الفن على هذا القرب الشديد من جذوة الحياة



ثنائية الحياة عبر حوارية الخط واللون!!

المتوهجة دوماً، فهو دائم الحركة والتجدد، تتعاقب فيه الأجيال، كما الفصول في الحياة، وهذا مانراه جلياً في حركة التشكيل السوري المعاصر الذي بات يمتلك ملامحه الخاصة،

وتجاربه المتميزة التي يشتغل عليها الآن، مجموعة كبيرة من الفنانين الموهوبين المنتمين لأكثر من جيل ومدرسة واتجاه، جلهم وأبرزهم، خرج من محترفات كلية الفنون الجميلة



• نحات وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق



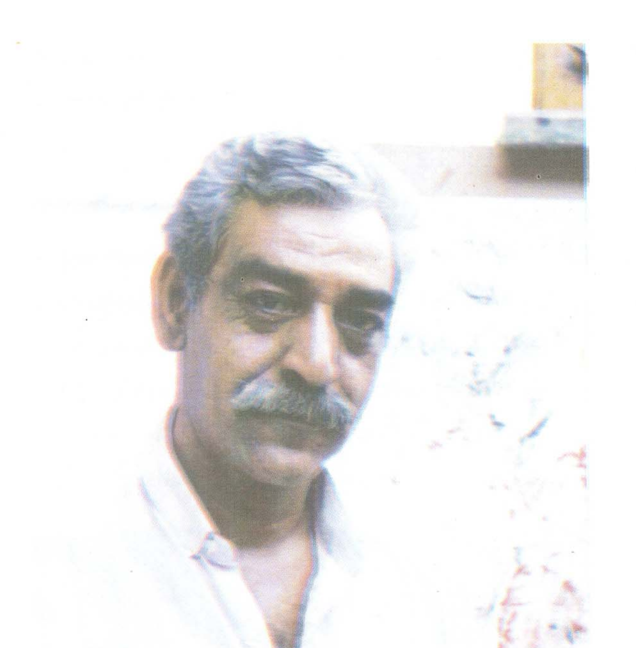
بجامعة دمشق التي بدأت مسيرتها كمعهد عالٍ للفنون الجميلة عام 1960, وتحولت إلى كلية عام 1963, وهذه المجموعة من الفنانين المتميزين، تؤسس اليوم، لمرحلة جديدة في الحياة التشكيلية السورية الحديثة، سواء من خلال امتلاكها لشخصية فنيّة حيويّة ومتميزة، أو من خلال تأثيرها على المواهب الشابة الطالعة حولها، بهذا الشكل أو ذاك.

عبد القادر عزوز

بعد متابعة طويلة، متواصلة، وموثقة، تجاوز عمرها ثلاثين عاماً، لتجارب المصورين السوريين الذين جاءوا إلى الحركة التشكيلية السورية في عقد الستينات من القرن الماضي وما بعده، يمكن التأكيد على أن أهم وأبرز الملونين في هذه الحركة، جاءوا من المدن والبلدات الناهضة على ضفتي نهر العاصي، وما يؤكد وجود علاقة وثيقة بين ما يستنهضه هذا النهر على ضفافه، من بساتين وطبيعة ساحرة متلونة من فصل لآخر، وبين موهبتهم وخبرتهم في استيلاء الألوان الجميلة القادرة على الإحاطة، بنبض وسحر هذه الطبيعة، ونقلها إلى لوحاتهم.

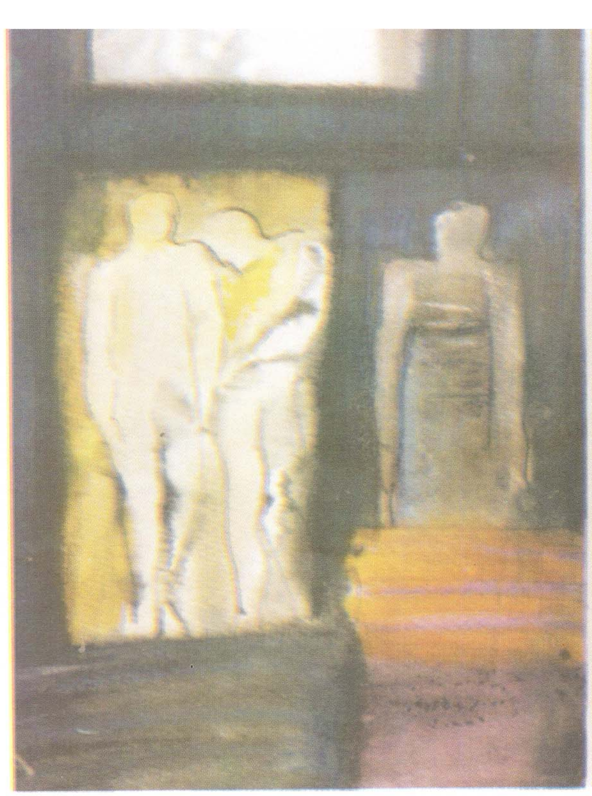
الفنان عبد القادر عزوز، واحد من فناني مدينة حمص الذين كرسوا هذه الحقيقة في أعمالهم الفنية، منذ غادر محترفات قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام 1970 وحتى اليوم. إذ مازال سفره السعيد، في عالم اللون الجميل الحاضن بأمانة وصدق، لاخضرار بساتين العاصي، وسحر خريفها، ووداعة فلاحيها.

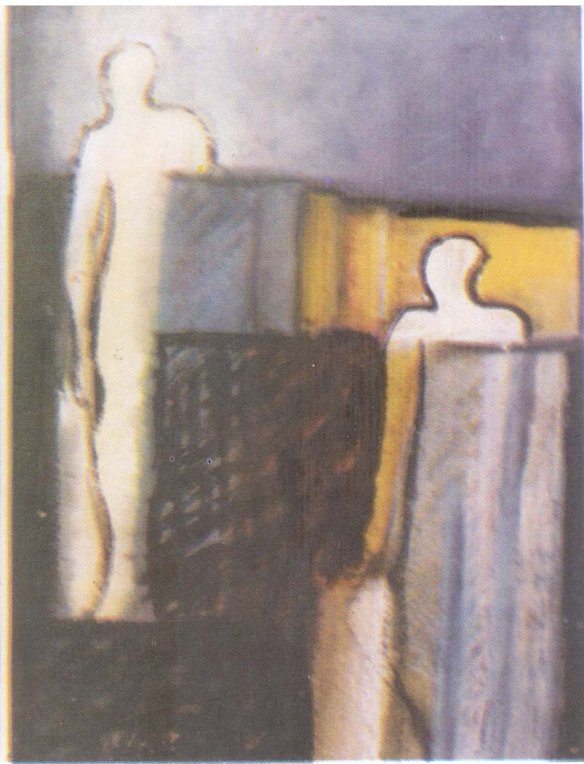
فقد شكّل الفنان عزوز ومجموعة من زملائه المصورين القادمين من المدن والبلدات المتناثرة فوق ضفتي العاصي، تياراً متميزاً في التصوير السوري الحديث، جمعهم فيه، قاسم



مشترك رئيس، هو القدرة على استنهاض الألوان الجميلة المفعمة بالحياة، في لوحة متنوعة: ثقافة ومضموناً وأسلوباً.

ولد الفنان عبد القادر عزوز في حمص عام 1947. تخرج في قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام 1970. وأقام لفترة في الجزائر. زار خلالها العديد من الدول الأوروبية، واطلع على متاحفها وفنونها، عاد بعدها ليستقر في مسقط رأسه، ممارساً تدريس الفنون في ثانوياتها ومعاهدها، ومنكباً في الوقت نفسه، على إنتاج اللوحة وتقديمها للناس، عبر المعارض الفرديّة والجماعيّة الصغيرة والكبيرة، الداخلية والخارجيّة. وهو أحد مؤسسي وأعضاء التجمع الفني الحمصي الذي يضم مجموعة متميزة من المصورين. ويتميز بحيويّة لافتة من النشاط الخلاق فيما بين أعضائه، من جهة، وبينه وبين الحركة التشكيلية السورية المعاصرة، من جهة ثانية. وقد





قام هذا التجمع بنقل بعض من نشاطه إلى الدول العربيّة المجاورة، إضافة إلى المحافظات السوريّة.

خلال ثلاثة عقود ونيف، تمكن الفنان عبد القادر عزوز، من رسم ملامح شخصية فنية متميزة، ارتبطت به دون غيره، وضع لها منذ البداية (عام 1970) جملة من المسارات، ولازال يتحرك ضمنها حتى اليوم، مشتغلاً على موضوع رئيس هو «ثنائية الحياة» وعلى لغة بصريّة حاضنة لهذا الموضوع، اتسمت بنوع من التشخيصيّة الواقعيّة المبسطة والمختزلة، شهدت خلال مسيرته الفنية الطويلة عدة انعطافات وتململات، لكنها كانت دائمة الارتداد إلى أصولها الأولى التي كونتها وتكونت هي فيها، بعد أن تكون قد استفادت، من مرحلة ابتعادها عن هذه الأصول، وعودتها إليها!!.

ثنائيّة الحياة

فقد اشتغل الفنان عبد القادر عزوز، في تجربته الفنيّة، على ثنائيّة الحياة، أو ثنائية الإنسان (الرجل والمرأة) وفي كل مرحلة من مراحل هذه التجربة، وبشكل طبيعي، كان ينحاز إلى موضوع محدد، دون تكلف أو تصنع، وإنما عفوي وتلقائي.

وثنائية الحياة، أو تلازم السالب والموجب، أو الرجل والمرأة، أو الحار والبارد: هو الموضوع الأثير الذي اشتغل عليه في مراحل تجربته المختلفة، ولازال شغله الشاغل حتى اليوم.

يؤكد الفنان عزوز أن هذا الموضوع متأصل فيه، رافقه منذ مشروع تخرجه في قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عام 1970 وحتى اليوم، وهو كفنان، لازال مشدوداً لهذا الموضوع الاجتماعي الذي يرى نفسه فيه، ويحقق من خلاله ذاته، وتالياً علاقة هذه الذات بالآخرين.

والفنان عزوز، وعند كل مراجعة يقوم بها لتجربته الفنية، استعداداً لولوج انعطافه جديدة، يجد نفسه، وبشكل دائم، ضمن هذا المحور المرتكز على الإنسان وعلاقته بالكون، وهو يعتقد أن هناك أشياء كثيرة موجودة في الذات الإنسانية، لم تختف رغم التقدم العلمي والتكنولوجي الهائل والمتشعب. فالإنسان لازال يهتم بالبرق والرعد والظواهر الطبيعية الأخرى القديمة ـ الجديدة، ويرى أن عملية صراع الإنسان مع ذاته أولاً، ومع الطبيعة ثانياً، مازالت مستمرة بشكل أو بآخر، رغم كل ما يحيط بالإنسان المعاصر، من مظاهر التقدم العلمي المدهش والمعقد.

بهذه الرؤية الواضحة والصريحة، يحدد الفنان عبد القادر عزوز مصادر موضوعات فنّه الذي لا يزال يكرسه لثنائية الحياة، عبر حواريّة متكافئة وغنية، بين الخط (الرسم) واللون، وبين الجسد الإنساني وأشياء حميميّة بسيطة، يعايشها الفنان ويتفاعل معها، بكثير من العذوبة والنداوة والصدق، مثل: البيوت القديمة، والطبيعة، والطبيعة الصامتة... الخ.

والفنان عزوز الذي ظل وفياً للمقومات التي نهضت عليها تجربته الفنية، لم يقف يوماً عن محاولة تطويرها وإغنائها وتصعيد قدراتها التشكيلية والتقانية والتعبيريّة، لكن دون الوقوع في شرك التقنية الماكر، أو الانقياد الأعمى، لإغراءات لعبة التجريد المتطرفة التي حولت بعض الفنانين إلى مهرجين، يضحكون على الناس ولايُضحكونهم!!.

ويعتقد الفنان عبد القادر عزوز أنه من خلال الفرشاة والألوان، يستطيع التعبير بشكل كافٍ ووافٍ، عن أحلامه وهواجسه ورؤاه، وهو سعيد ومقتنع ومتصالح مع هذه الوسائل التعبيريّة التشكيليّة التقليديّة، أما الفنانين المأخوذين بلعبة التقانات (خاصة المقيمين منهم في الخارج) فهم مضطرون برأيه، للاهتمام بهذا الجانب، من أجل التوافق والانسجام مع المجتمعات التي يعيشون بين ظهرانيها، و من هنا يأتي الفرق بين فنوننا والفنون الغربية التي تبدو أكثر منطقية ومحسوبة وعلمانيّة، بينما الفن الشرقي فهو حسي، فطري.. وتعبيري.

اللون المعبّر والتكوين المتماسك

بعد مراجعة متأنية، ومتابعة دؤوبة ومستمرة، لإنتاجه، قديمه وحديثه، استوقفتني مطولاً، ألوان الفنان عزوز بين خصوبة الشجر وخصوبة الأرض، بين الأخضر المتدرج الضاج بالحياة وزهوتها، وبين البنيات الترابيّة المشتعلة دفئاً وحيويّة، كما لفت انتباهي (ثنائية الحياة) الموضوع الذي شُغف به، وشكّل المضمون الرئيس لغالبية أعماله التي أفرزتها تجربته الفنيّة، خلال مراحلها المختلفة، وهو يعالج هذه الثنائية، من

خلال تكوينات سابحة في بحر من الخضرة المتدرجة، يوشّيها أحياناً، بإشارات أو لمسات خفيفة، من الأحمر القاني، بحيث تؤكد الألوان التي طرزتها وتتأكد هي من خلالها.

والفنان عزوز، في غالبية أعماله، يلجأ إلى تبسيط واختزال هيئاته الإنسانية، لكنه يبنيها بمتانة، ضمن رؤية أكاديميّة مدروسة لوناً وخطاً، كتلة وفراغاً، شكلاً ومضموناً، لنجد أنفسنا في النهاية، أمام تكوين قوي، متماسك، تساهم في بنيته، كافة عناصر ومفردات اللوحة، بدءاً من الوضعيّة الخاصة للشخوص (وهي تتكرر كثيراً في أعماله) خاصة حركة الوجوه والأطراف، وانتهاءً بالدرجات اللونية التي ارتبطت بلوحته، كالأخضر والبني والأزرق النيلي ومشتقاتها.

في الآونة الأخيرة، أدخل الفنان عبد القادر عزوز عناصر جديدة إلى لوحته، قام بتثبيتها فوق سطحها بطريقة التلصيق (الكولاج) مزاوجاً بذلك، بين الرسم واللون ومواد أخرى كورق الجرائد، والكرتون، والشاش، بهدف تحريك هذا السطح، وحقنه بقيم تشكيليّة وتعبيريّة جدية، وقد وفق في إخضاع هذه

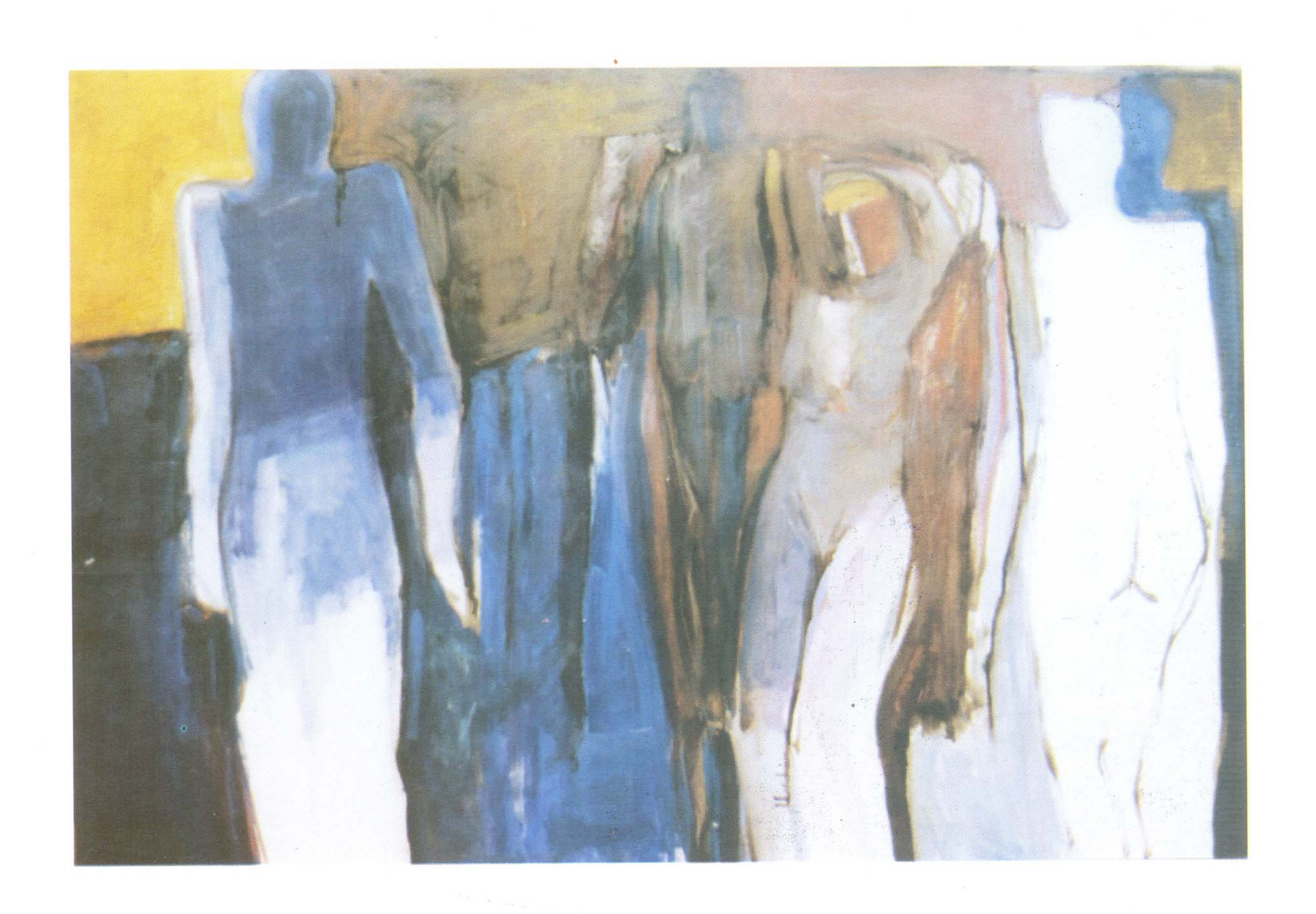


المفردات الطارئة على لوحته، لحالة لافتة من الانسجام والتوافق، بحيث تحولت إلى وحدة متكاملة في نسيج عمارتها المتين البناء، والمتحرك باتجاه جهات اللوحة الأربع، وهذه خصيصة تكوينيّة، ميزت لوحة الفنان عبد القادر عزوز، منذ بداياتها الأولى.

انطباعيّة جديدة

بين الحين والآخر، تفلت من الفنان عزوز، لوحات خاصة، يُعلن فيها انتماءً حميماً وصريحاً، لصيغة انطباعية جدية، مفعمة بالحياة، مترفة بالحس الشاعري الرفيع الذي من غير السهل تصيده دوماً.

لقد وضع الفنان عزوز يده على نبع ثر من الموضوعات الإنسانيّة البسيطة والمعروفة، وعلى صيغة فنيّة مواكبة لهذه الموضوعات، قد لا ترضيه كفنان أكاديمي، مثقف ومتابع لإفرازات الفن العالمي المعاصر التي لا تقف عند حد وقد لا تتواكب ونزوعاته الفكريّة المتشعبة الضاربة في أكثر من لون ثقافي. إذ أن بعض لوحاته من البساطة والعاديّة بحيث تبدو خارج التحولات العميقة والجذريّة لعصر طافح بالتناقضات والمشاكل والإضافات التقانية الهائلة، يحاول بعض الفنانين التشكيليين الرد عليها ومجاراتها، باستعارة ما تموج به الحيواتِ التشكيلية الغربيّة من اتجاهات وتقانات مركبة، تتكئ على الآلة والاختراعات الجدية، كفن الطليعة وما بعدها، والفنون المركبة، والمفاهيمية... وغيرها، لكن الفنان عزوز، وبكثير من الصدق والمصالحة مع الذات، يرى أن ما يقوم به هو المطلوب حالياً من الفن، أي البحث عن الجماليات الحياتيّة البسيطة ونقلها إلى لوحة قادرة على إطراب البصر والإحساس في آن معاً.



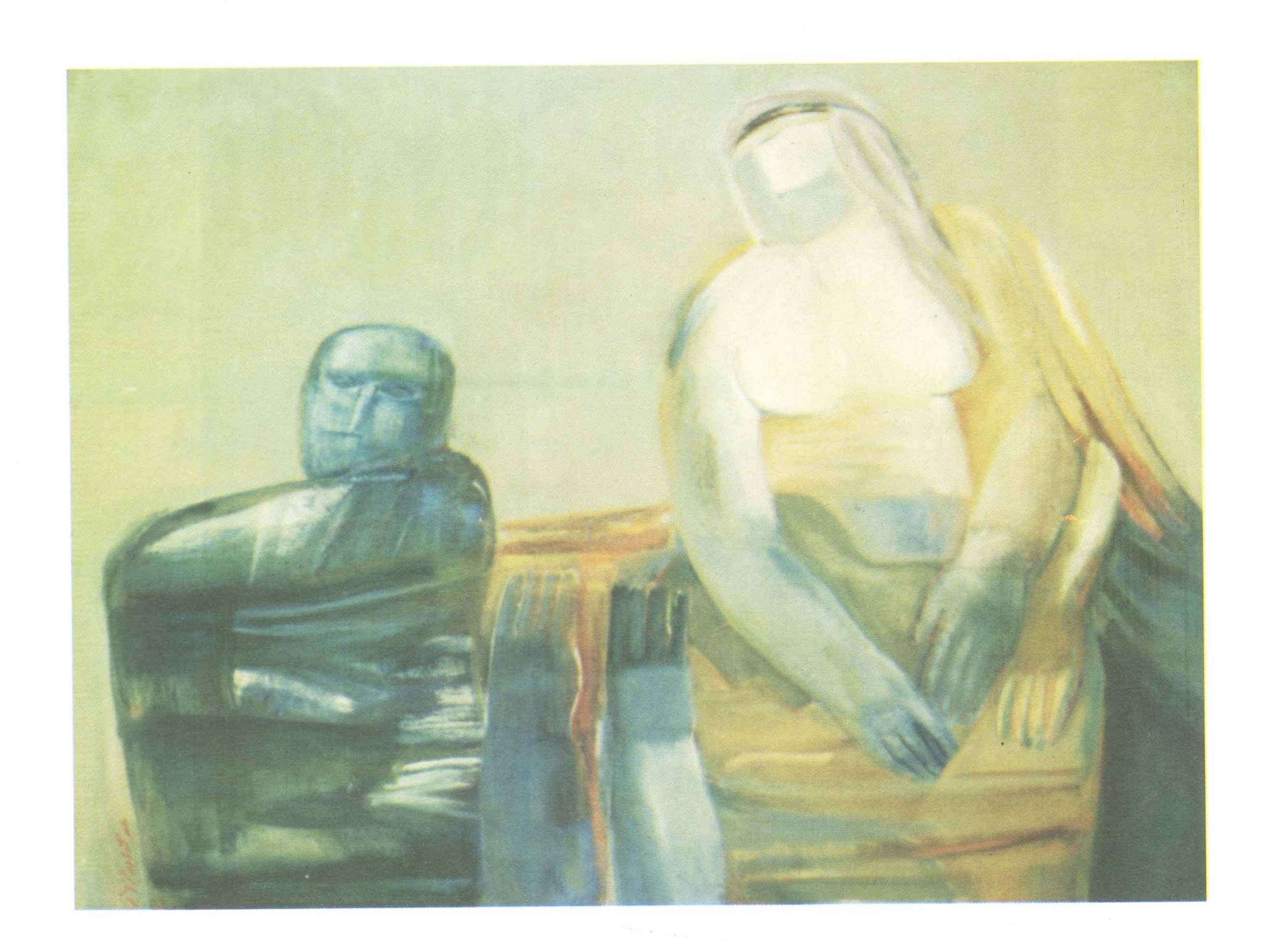
أما الرد على ما يجري في هذا العصر المنهك، المُخترق بالبشاعة، والعنف، والقتل، وموت القيم، فهو من مهام لغات إبداعيّة أخرى قادرة على ذلك. بمعنى أن مثل هذه المهام، لم تعد مناطة بالفن التشكيلي الذي جيرها للغات أخرى، أكثر قدرةً ومطواعيّة وتجاوباً معها.

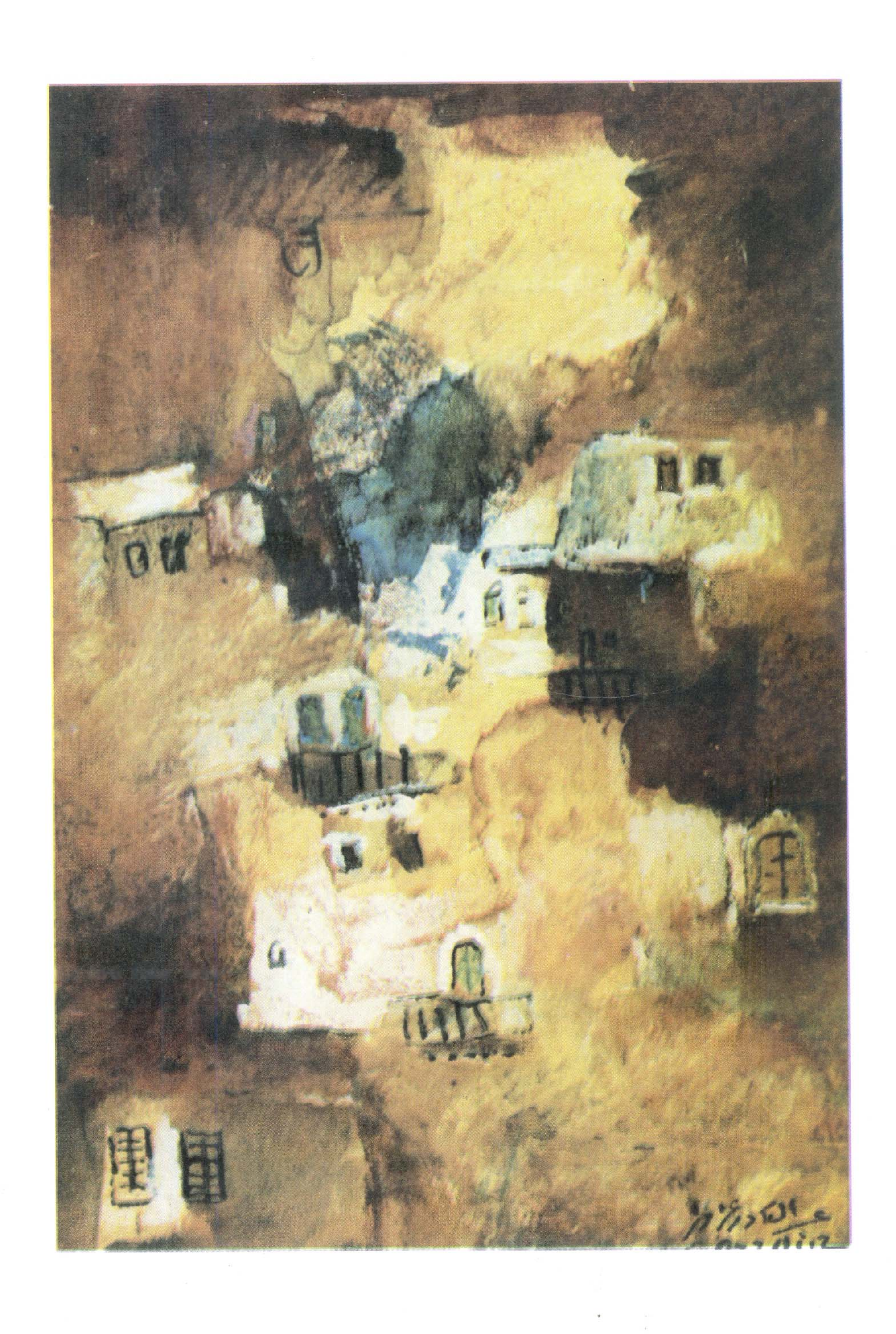
انطباعيّة الفنان عزوز الجدية التي يهرّبها، من حين لآخر، في هذه اللوحة أو تلك، تؤكد قدرته المتفوقة على استنهاض عجينة لونية مثقلة بالأحاسيس من الانسجام، رغم ما تحمله أحياناً، من تضاد وتباين في الدرجة والإيقاع، ولعل في هذا الجانب تحديداً تتبدى قدراته التوليفيّة المتفوقة، ليس بالتوفيق المتقن بين إيقاع الدرجات اللونيّة المتفاوتة، وإنما بالتوفيق أيضاً، بين مفردة الخط ومفردة اللون، والمفردتان لا تغيبان من لوحاته!!.

بحث وتجريب

في أعماله الزيتية عموماً، يلجأ الفنان عبد القادر عزوز للاختزال والتلخيص في الأشكال والهيئات والعناصر. وفي الوقت نفسه، يوازن بين قيم الرسم وقيم اللون. أما في الأعمال المنفذة بالألوان المائية والاكليريكليّة، فتبدو النزعة الغرافيكية أكثر بروزاً وحضوراً، لكن دون الإخلال بمعادلة توافق وانسجام الخط واللون.

في أعمال الزيت، يبدو مأخوذاً ومشدوداً، إلى المساحة اللونية المشغولة بحساسية عالية، وخبرة كبيرة، يرصفها بكثافة في جسد اللوحة، مستهلاً منها وبها، هيكليّة العناصر





وملامحها، وفي الوقت نفسه، يسحب منها الخط (الرسم) ما يجعل حالة التوافق عالية بينه وبين اللون.

وعبد القادر، بخبرته وحساسيته العاليتين، يدخل في درجة لونية، ويخرج من أخرى، بتوافق كبير. فاللون لديه، معجون بالضوء، مفعم بالإحساس، تلقائي اللمسة، لا يؤطره بالرسم، وإنما يترك هذه المهمة للمساحة اللونية لكي تُخرجه



من صلبها وبدرجتها.

في أعمال الزيت، يبرز عبد القادر الملوّن، بينما في الأعمال الأخرى، فتتنازعه فيها شخصيتا الرسام والمصور، حيث يقوم بالتلوين ثم بالرسم فوق اللون، محدداً ملامح شخوصه وحركة أيديهم أرجلهم وتعابير وجوههم، دون الدخول في التفاصيل، مكتفياً بالتلميح إليها، تاركاً مهمة إكمالها للمتلقي.

وشخوصه في حالة مجابهة دائمة، لكنها المجابهة الوديعة، الحالمة، المدهوشة، وشبه الحزينة أو المنتظرة. حتى العارية منها، تأخذ هذه الحالات التعبيرية، ما يؤكد انشغاله بقضية إنسانيّة نبيلة، تمس جوانية الإنسان وحصارات روحه التي باتت أكثر من أن تحصى أو تُعد، في هذه الأيام الرديئة المعطوبة.

الملاحظة البارزة في تجربة الفنان عبد القادر عزوز، هي عودته الدائمة إلى المنابع الأولى لتجربته إلى الأصول التي كونتها وتكون هو فيها، ما يمنح هذه التجربة تفردها وخصوصيتها. ولأنه دائم الإضافة عليها، فقد ظلت في منأى عن برودة النمطيّة، ورتابة التكرار، وخطورة الوقوع في شرك الشخصيّة الفنيّة المغلقة، سابحة في بحر متحرك متجدد، يجمع فيه الفنان بين جملة من المتباينات الشكلية واللونيّة، إنما بكثير من التوافق والانسجام... عالم تحكمه الملكة المتوجة على عرشه وهي «امرأة الحالات المختلفة» هذه التي هي عند عبد القادر عزوز: الأم، والحبيبة، والرفيقة، والأرض، والوطن... وهي الزمانات السعيدة التي مضت والتي ستأتي!!.

❖ ❖ ❖

تجريبية الفنان..

عارف الريّس..

وإشكالية الفن العربي!..

■ د.عبد الله السيد*



تأليف، مواد نافرة على مازونيت، 50×70 سم، روما 1963.


تأليف، طبشور زيتي، 1978.

«إن موقفي الملتزم من مصير إنساننا العربي، يقترح في أعمالي جمالية تتفاعل مع تقنية تخلق التوجه المباشر في داخلي ضمن لحظة تنبه...».

عارف الريّس.

ورحل الفنان اللبناني «عارف الريّس 1928 ـ 2005» وقد كان فناناً مصوراً، ونحاتاً، وغرافيكياً، ومفكراً، وأكاد أقول شاعراً.

بالكلمة والصورة، بالرأي والحوار، شارك في الحياة التشكيلية العربية، وأغنى الحركة التشكيلية اللبنانية، وطاف مع معارض أعماله في بلدانٍ متعددة.

معايشاً متحمساً للحياة اليومية في مجتمعه اللبناني، وللقضايا الاجتماعية والسياسية في المجتمع العربي، متمرداً على النظم السائدة والقيم المتداولة، والمفاهيم الجامدة، قلقاً من الجديد وعلى الجديد، متحركاً فيه باحثاً مختبراً؛ بهذه الروح مارس سلوكه، وأنجز أعماله الفنية، حيث كانت تتملكه التجربة الجديدة، ثم يهجرها، ليصدم مشاهدي أعماله وعارفيه، بأعمال التجربة المغايرة، والأكثر جدة.

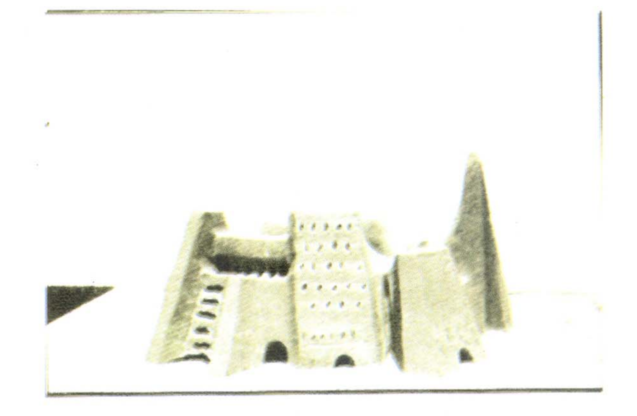
هذا المقال، لن يتطرق إلى التجربة الواسعة والغنية للفنان «الريس» بكل شموليتها، وبما يتطلبه البحث من استقصاء وتدقيق وتحليل وتفسير لهذه التجربة، وإنّما يتطلع إلى توضيح نقطتين،

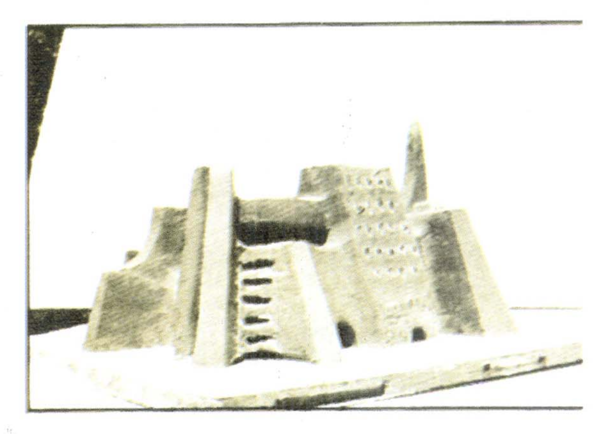
❖ باحث جمالي، ونحات، أستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

وكشف الترابط بينهما، وهما: مسألة نظرية فنية عبر عنها الريّس في مقابلات صحفية، ومسيرة تشكيلية عملية مارسها في حياته، تجلّت في أعماله ومعارضه، ومواضيعه.

1 ـ من الواحد إلى الجميع..

يبدو أن الفنان «عارف الريّس» وعى حالته الفنية،







تصمييم مجمع سكني صحراوي، 1979.

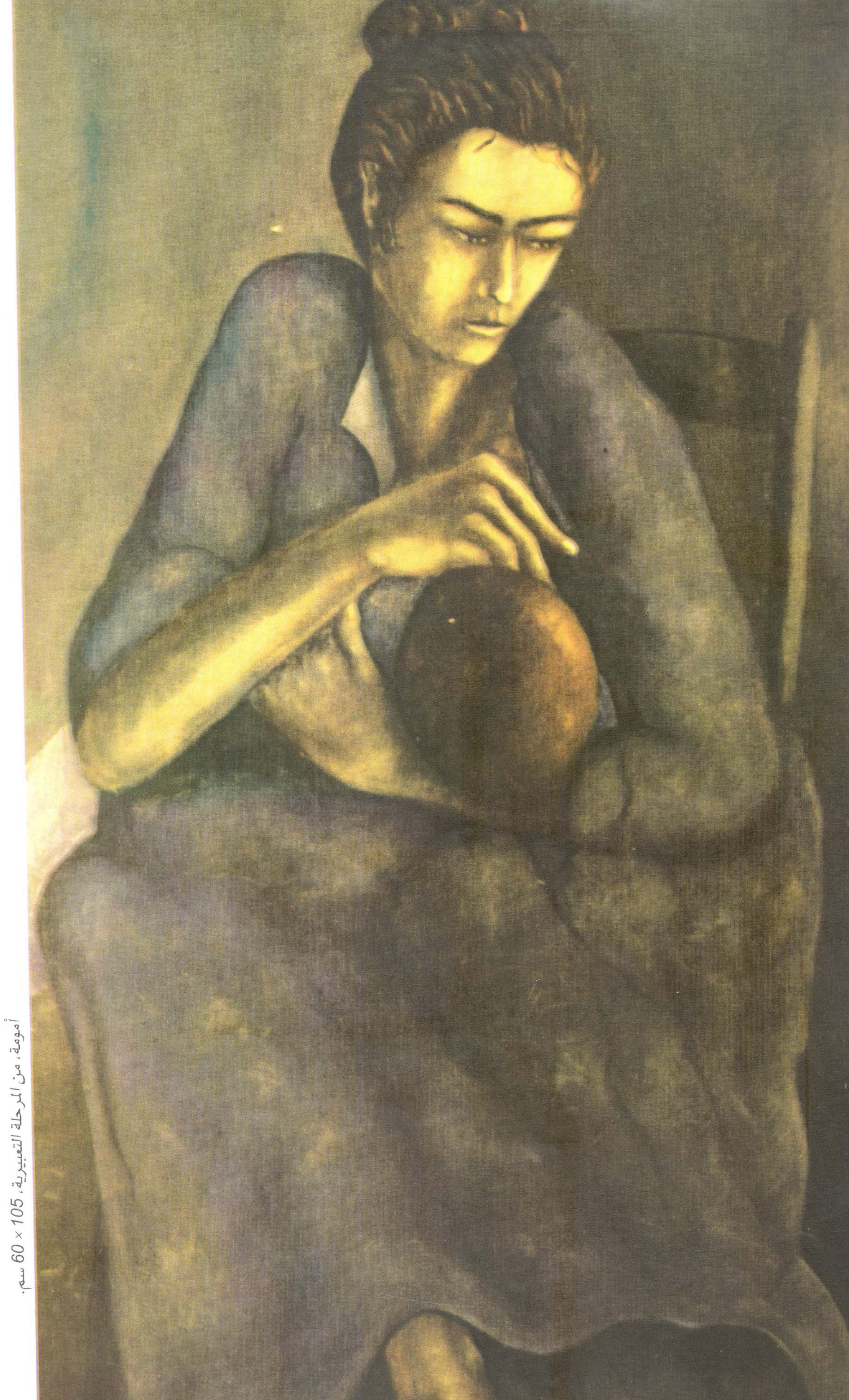
وشخّصها، وربّما.. كان يشخّص حالة كل فنان عربي، نضج في ستينيات القرن الماضي، فقد درس غالبية هؤلاء الفنانين العرب، في بلدان غربية، ولما عادوا، ومارسوا فنونهم التشكيلية، في بلدانهم الأصلية، وجدوا جمهوراً ضيقاً، يهتم بإنتاجهم، ويتابعه. كما أحسّوا بالقطيعة بين فنون بلادهم وجمالياتها ووظائفها، وبين الفنون التي تعلّموها، وأحسّوا بالمسافة الثقافية، بل.. والحضارية، التي تفصل بين المجتمعين: مجتمعهم الأصلي، والمجتمع حيث حصّلوا فنونهم فيه؛ وأحسّوا أيضاً ـ وعبر معايشتهم ومعاينتهم اليومية ـ ما عند شعوب مجتمعهم من معاناة وقضايا، فتلمسوا أسبابها، وطمحوا للإسهام في إزالتها، وللإسهام في تطوير أصحابها، وهم في الغالب.. قد رأوا أنفسهم جسوراً للتواصل الحضاري. لقد رفضوا إعادة إنتاج تراثهم كما هو، كما رفضوا التماهي مع الفنون الغربية، بل.. وقد رأى بعضهم أن «عملية التغريب» التي يخضعون لها، أكبر من تداعيات عامل التحصيل في اختصاصهم، فهي ظاهرة حضارية واسعة، بل.. وفي تعبير «الريّس» ما يُشعر أنها تكاد تكون هادفة ومقصودة، فهو يقول:

«إن الثقافة والمعاهد والبرامج التعليمية في لبنان تزرع في قلب وعقل المواطن اللبناني الفكر الغربي وتوجه كل اهتمام المواطن إلى ماوراء البحر، وهذه الظاهرة أسميها: تهجير للفكر العربي من لبنان»[1].

2 ـ إشكالية الفنان العربي..

إن هذا التوصيف للوضع في لبنان، ينطبق على كل المجتمعات العربية، بلا استثناء، وإن كان هناك من اختلاف بينها، فإنما هو في درجة تلّون هذه الظاهرة، وفي درجة طغيانها، وفي عمرها التاريخي، وفي سعتها وعمقها بين المدن والريف.

فالتغريب، أو التأثر بالغرب آلية تتحكم في المجتمعات العربية منذ ما ينوف عن قرنين من الزمان، وقد طالت بناها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، طالت عاداتها وتقاليدها وسلوكياتها، وعلاقاتها الاجتماعية، كما طالت قوى وأنماط أنتاجها، وتبدت في تفكيرها السياسي، ونماذج دولها، ودساتيرها، ومناهج تفكيرها وفنونها، وأساليب تعبيرها: وهذا



أمومة، من المرحلة التعبيرية، 105 × 60 سم.

ما أفرز ثلاثة تيارات اجتماعية ـ فكرية محورية:

1 ـ تيار تغريبي. 2 ـ تيار تقليدي. 3 ـ تيار توفيقي.

فكانت حركة المجتمع تتحرك عبرها وعبر أطيافها، في كل المجالات وعلى كل المستويات.

لهذا لما تصدى فنانو الوطن العربي ـ وأقصد هنا الفنانين التشكيليين ـ لهذه الظاهرة، فقد كانت تجاربهم تصبّ ضمن هذه التيارات أيضاً، لكنهم ولشروط تاريخية، أحاطت بالفنون التشكيلية قبل حداثتها، فإن استجابتهم كانت أكثر ضوضاء، مما عرفته فنون أخرى كفن الشعر مثلاً.

3 ـ وضع الريّس للمسألة:

ضمن هذه الشروط تناول »الريّس« حالته، ولم تكن حالة ذاتية، بل هي حالة تنطبق على شريحة واسعة من الفنانين العرب فعبّر عن إشكاليته في تصديه للفن، وكان في صيغة التعبير عنها، والانتقال من صيغة «أنا» إلى صيغة «نحن» الإشارة الواضحة للطابع الموضوعي للمسألة، يقول الريس:

«بالنسبة لي، الهجرة الفكرية والثقافية التي نشأتُ عليها، في لبنان، ومن ثم تحصيلنا في الغرب، بلغت بنا إلى الدمج الخاطئ، ويشعر الفنان بهذا الخطأ عندما يتعرض إلى تحديد الجمالية، أو الشكل. فهذه الاشتراكات كلها تخلق حاجة التوجه المباشر، والاستنتاج والتجريبية المستمرة لإيجاد الهوية»[2].

فإذا كانت هذه الإشكالية للفن العربي الحديث قد عرفت في الخمسينيات، ونضجت في الستينيات وفي مناخ مدّ الفكر القومي، حيث طمح الفنانون إلى إيجاد هوية فنية، تميّز إنتاجهم عن فنون بقية الشعوب، ومازال كثيرون منهم، ومن الأجيال التي لحقت بهم، يمارسون فنّهم متطلعين إلى هذا الأفق، فقد اقترحوا حلولاً عديدة في أعمالهم لهذه المسألة، منها استلهام التراث من قماش مطبوع، وسجاد، وزخارف، وخشبيات مصوّرة، ومنمنمات، وأيقونات، وخط عربي، بكل ما في هذا التراث من تنوع وأصولية، دون الإحاطة بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التي أفرزته؛ أو اقترحوا ما في التراث الشعبي من رسم على الزجاج، وأوان خزفية أو نحاسية وعقود ومسابح وخيام وبسط، لاستنهاض ما في هذا التراث من غنى وتلقائية، دون الإحاطة بمتطلبات إنتاجه واستهلاكه؛ أو عمدوا إلى تقليد واستعارة الحلول الاستشراقية الجاهزة في الفنون الغربية، على ما في هذه الحلول من حجب نفسية وحاجات حضارية، وظروف موضوعية أحاطت بأصحابها الأصليين.

لكنّ هذه الاقتراحات، ربّما لم تكن لتؤتي الهدف، في الزمن القصير للتجربة، وربّما لأن الحلول لم تكن مناسبة لوقوعها في الفولكلورية والانتروبولوجية، أو إعادة الإنتاج وربّما لأن الهدف، لا يؤتى بهذه القصدية أولاً، وسيطر الذهنية ثانياً.

وهاهو الفنان «عارف الريّس» يقترح حلاً جديداً، والجد فيه أنه يأتي في عام 1973، وبعد تجارب متنوعة وغنية لد الفنانين العرب، وأنه يأتي من فنان ممارس، في واقع غياب النقد والبحث النظري، والحلّ المقترح يتسم بالجرأ والوضوح، ويراهن على آفاق جديدة ولا منتظرة.

فالقول بالتوجه المباشر والاستنتاج والتجريبية المستمرة أمر يعارض الأسلوبيين أو النمطيين، الذين خلطوا بين الأسلوب الساكن والهوية، فتراجعوا عن الاكتشافات التشكيلية وعن مطالب الصدق التعبيري.

وعلى الرغم من هذا.. فإن كان ما اقتطعناه من قول «الريّس» يطرح حدوداً غائمة، ومصطلحات غير واضحة، إلا أن «الريّس» أوضحها في نفس المناسبة، أو في مناسبات ولقاءات أخرى.

4 ـ التوجه المباشر:

فالتوجه المباشر، قد يلتبس ويختلط بمباشرية الواق تشكيلياً، وهذا أمر لم يردْه «الريّس»، فهو يقول: «أخشى دوم الوقوع في التحديد اللفظي الذي يفرض نفسه، فيما بعد بديلا للمباشر، وأعتبر أن الذاتي غير المرتبط بالموضوعي، يفقد النضارة والحيوية.. خاصة وقد عشت في أجواء مختلفة جداً وفي بلاد مختلفة.. وتفاعلت، ولاحظت أن التأثير على عملي كان يتم بطريقة عفوية...»[3].

هكذا يبدو أن «المباشر» ليس التقاط صورة الواقع مباشرة بل هو مباشرة الواقع، ومعايشته، والتفاعل معه، مما يؤدي إلى »التصوّر« الذي هو جدلية الذاتي والموضوعي، وعبره يكون للواقع المعاش تأثيره على العمل الفني بطريقة عفوية.



زهور. 1971، طبشور على كانسون.

وإذا كان «الريّس» لم يستعمل كلمة «التصوّر» في هذه الفقرة، فإنه يأتي إليها حين يقول فيما بعد «لا يمكننا إلا أن نأخذ بعين الاعتبار واقع التطور الصناعي والعلمي ومساهمتها في تغيير واقع الإنسان باختزال الزمن، وتدخل هذا الواقع في التصوّر»[4].

ويؤكد ذلك مرة أخرى حين يقول: «إن الواقعية البحتة هي أن تعطي خبزاً، وتقول هذا خبز.. وهناك في التراث العالمي والعربي مشاركة باحترام قدرة الآخرين على تفهم أو ترجمة أو اكتشاف مدلول الشكل المبتدع الذي يأتي بالموازاة مع الأحداث التي تهزّ وجدان الفنان بعمق، وتحرّك مخيلته إلى درجة دفعه للتنبؤ عما يحدث...»[5].

إن صورة الواقع المباشر، ليست هي الشكل المبتدع، لأن الشكل المبتدع هو شيء من صورة الواقع + وجدان + خيال + تنبؤ (استنتاج).

ويوضح «الريّس» مفهومه عن الواقع السياسي والاجتماعي وعلاقة الفنان به، فيرى أن العلاقة بينهما ليست علاقة «محايثة» باردة بل علاقة تعايش وتفاعل لأن «القضايا السياسية والتعبير عنها لا يمكن أن يكون دوماً مباشراً أو واقعياً.. وفي كثير من الأحيان، هناك مراحل بحد ذاتها (مبطنة سياسياً) وكمجموعة من التحركات تبدو في واقعها رموزاً، كما يراد أن يكون (وليس ممكناً)، ولذلك يلتقي الرمز في حدود الواقع»[6].

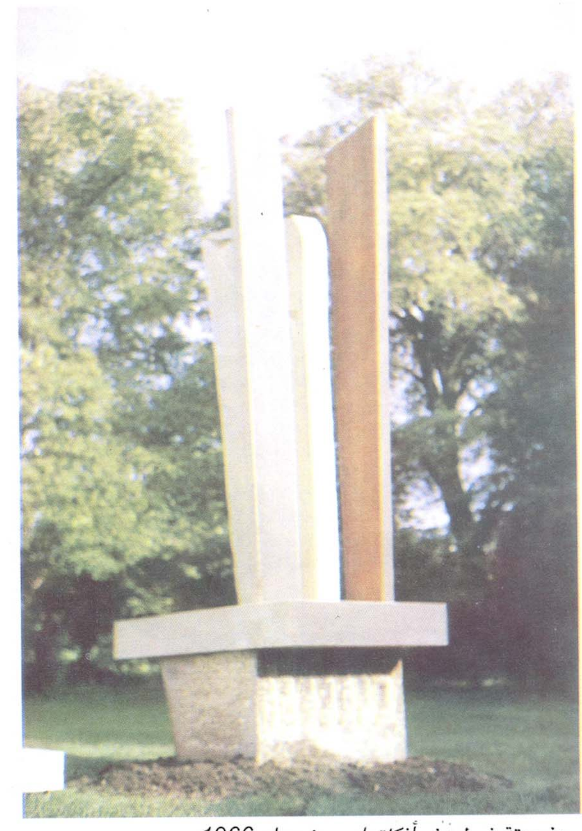
إن هذه الرؤيا، إن كانت تبرر رمزيته، في مرحلة من مراحل أعماله، إلا أنها تتضمن تبريراً لانتقائية موضوعاته أيضاً، لأن التصور لا يحيط بكل الواقع، وإنما بحيثية من حيثيات هذا الواقع، وبالتالي.. فإن التعبير ينطلق من استيعاب هذه الحيثية[7]، وهذا هو مبرر اختلاف المبدعين، في التعبير عن الموضوع الواحد، بل.. إن مفهوم «الريّس» عن الالتزام،



المستحمات على نهر الكازمانس في السنغال، غواش على كانسون، 50×70 سم، 1957.



رقصة الحرب، غواش على كانسون، 35×50 سم، 1957،



منحوتة في ليدز بأنكلترا، صيف عام 1966.

الله نور السموات والأرض، رخام، أرفاع 14 م، المملكة العربية السعودية.

يوضح ذلك، حين قال: أن «الالتزام تعبئة وثقافة وبناء داخلي وفكري ونفسي مع الواقع، ويعبر بارتياح عنه»[8]، وهو ما يشير إلى الذاتي في تفاعله مع الواقع أو الموضوعي.

5 ـ مشروعية التجاوز:

إن هذا التوجه للواقع، يقود إلى استبعاد التمسك بأسلوبية محددة، لأن هذا الواقع بالنسبة للريّس هو واقع متحرك ومتغير فهو يقول «لم ألتق بأسلوب بذاته، لأن الأسلوب النهائي بالنسبة لي، اقتناع بقدرة تقنية، تنفصم عن قانون الطبيعة، في البعث الدائم، والتجديد، والتنويع»[9]، دون أن ينفي ضرورة الإحاطة بتطور الفن وأساليبه؛ «نحن ملزمون أن نأخذ بعين الاعتبار الإنتاج المعاصر، بدءاً من الانطباعية حتى اليوم»[10]، لأن «تطور الحركة الفنية انطلاقاً من الانطباعية المتمثلة ببول سيزان وبول غوغان، وفان كوخ، قد منح العصر مناخاً ولغة جديدة، تصدّت للجمود الموروث والمتداول، وهو موروث أكاديمي مجوّف من محتواه الإنساني ومن معاناة الإنسان وأزمته.. نسعى إلى ربط مجموعة الظواهر الشعرية والأدبية والفنية، وكنتيجة لهذا الربط كانت النوافذ تفتح أمام لغة تشكيلية جديدة تتجاوب مع روح العصر، فهي انعكاس له وهي تحمل علامة استفهام، حول نهائية الأشياء»[11].

قد يبدو من البدهي، أن يطرح مشروعية الخروج من الموروث الأكاديمي الغربي، وسيكون من البدهي أيضاً أن يطرح ضرورة التساوق مع الفن المعاصر في الغرب، والذي ابتدع لغة تشكيلية جديدة، لكنه حين كان يقول هذا. أي في عام 1978, فإن أعوام الخمسينيات والستينيات في الغرب كانت قد عرفت اتجاهات فنية أكثر حداثة[12]، من التكعيبية والتجريدية والوحشية والمستقبلية والتعبيرية والسريالية، التي عرفت في النصف الأول من القرن العشرين، في حين أن التشكيل

العربي، كان ما يزال يدور في مدار الأخيرة، دون أن يتجاوزها، أو يستوعبها.

6. التجريبية عند «أدورنو»:

لهذا.. فإن دعوة «الريّس» للتجريبية، وللاستمرار في هذه التجريبية، سيكون دعوة جديدة لكنها ملتبسة، إذا استعرضنا التجريبية بالمعنى الذي طرحه «أدورنو» فيلسوف الحداثة، الذي يرى أن الفن الحديث، لا يستطيع إلا أن يكون حديثاً[13]، وأن التجريب إذا كان يعني سابقاً، أن يجرب الفنان وبإرادته الذاتية أشكالاً من الإجراءات غير المعروفة، لكن نتيجتها متوقعة، فإن الفعل التجريبي اليوم، لا يستطيع أن يتوقع النتيجة المادية لإجراءاته، بل .. إن التقدم التكنولوجي، سيمنع الفنان من اعتبار تجربته، وكأنها الأثر الناتج عن مخيلته الذاتية فقط، فهي خاضعة للتحولات الموضوعية في الواقع المحسوس والمعاش، وبالضبط.. للتحولات التكنيكية[14]، وهو يرى أن ما يعني اليوم بما يسمى LE GESTUS EXPERIENTAL هو «العبور من الاهتمام الاستطيقي للذاتية التواصلية، إلى الالتحام بالموضوع، إلى شيء ما هو - كيفياً - آخر»[15].

7. تجريبية الريّس:

إن تمييز «أدورنو» بين نوعين من «التجريبية» أو مرحلتين، يمكنه أن يقودنا إلى مفهوم «الريّس» عن التجريبية والمدى الذي أراده لها فهو يقول:

1 - «إن الأسلوب النهائي بالنسبة لي، اقتناع بقدرة تقنية»[16].

2 - و«إن موقفي الملتزم من مصير إنساننا العربي، يقترح في أعمالي جمالية تتفاعل مع تقنية تخلق التوجه المباشر في داخلي ضمن لحظة تنبه»[17].

كما يقول:

3 - «إن عملية التجسيد في معناها التقني ستبقى عملية واعية وإرادية»[18].

إن هذه الأقوال تربط بوضوح التقنية بالأسلوب أو الجمالية أو التجسيد، إلا أن القول بالوعي والإرادة لعملية التجسيد في معناها التقني، تجعلنا نحتمل المفهوم الأول للتجريبية، كما عرضه «أدورنو» ويزيد من احتمال ذلك الرغبة التواصلية عند الفنان «الريس»، الذي يقول:

أن «الفن بالأساس هو التوجه إلى الإنسان الآخر لتوضيح ما يخالجه»[19].

أو حين يتحدث عن منطلقه في العمل فيقول هو «إلحاح داخلي للإجابة والتعبير كما أعجز عن كشفه ومخاطبته بالوضوح العقلي والمنطقي»[20]، فهذه الرغبة الذاتية التواصلية تفترض مضموناً إنسانياً إلى جانب النضج التقني، يقول:

«المضمون الإنساني مهم، والنضج التقني مهم أيضاً»[21].

8. المسيرة العملية الفنية:

قد يكون في استعراض إشكالية الفن العربي، ما يبرر قلق «الريس» الفني، في بحثه التشكيلي، وما يفسر تنوع ممارسته بين التصوير والنحت، والغرافيك، والسجّاد، وما يبرر تنقلاته الأسلوبية بين الواقعية والتعبيرية والرمزية والتجريدية، وما



الحمائم الصامتة، رصاص على كانسون، 50×70 سم، 1976.



الفنان عارف الريس، في آخر أيامه.

يبرر انتقائية موضوعاته أيضاً من الإفريقية، إلى السياسية، إلى الزهور وفتيات شارع المتنبي، إلى الحروفية. أو تعدد مواده من قماش وورق وألوان زيتية ومائية وطباشيرية وفحمية وصينية وسجاد وحجر، ومع ذلك فإنه في هذه المسيرة المتشابكة، كان يستهدف مسألتين: إحداهما جمالية، والثانية تواصلية، يبحث عبرهما عن رضى النفس، وربّما.. عن ذاته.

أ ـ المسألة الجمالية:

عبّر الريّس عن هذه المسألة، حين شخّص إشكالية الفن العربي، فأشار إليها حين قال: «الدمج الخاطئ، ويشعر الفنان بهذا الخطأ عندما يتعرض إلى تحديد الجمالية، أو الشكل»(22). فإذا لم يكن لدينا نصَ مكتوب، يحدد الجمالية المرفوضة أو المرغوبة لدى «الريّس» فإن أعماله تتضمن نظماً جمالية، تشي، أو تبوح، بما كان يتحكم بحساسيته ويوجهها، سواء وعاها، أو لم يعها، وهي:

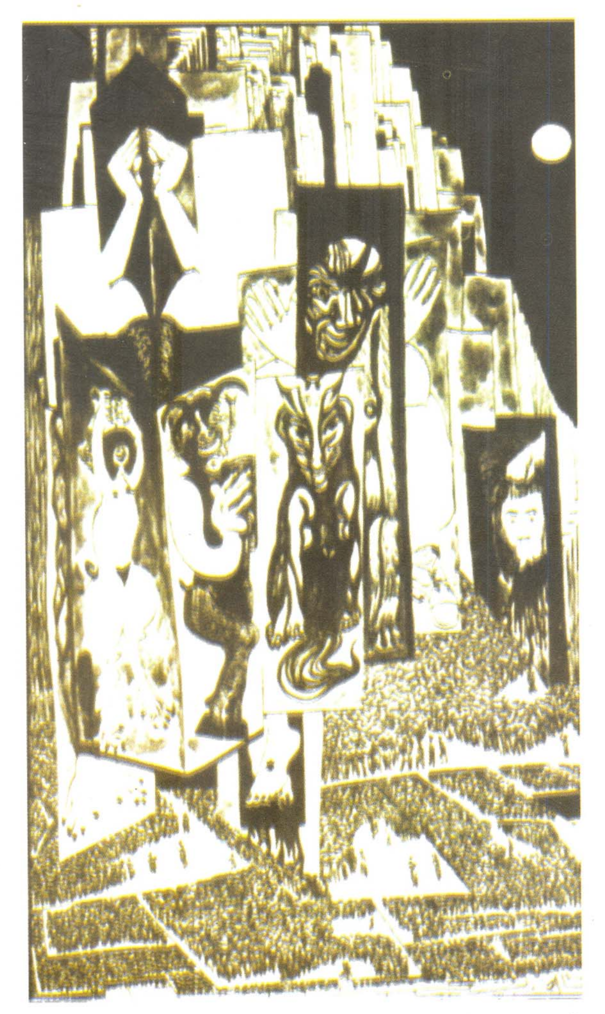
1 ـ الترديد.. وهو نظام، إن كانت قاعدته التكرار، إلا أنه يتضمن عنصراً تنويعياً، يتجلى في جملة من الانزياحات الشكلية أو اللونية، أو التوزيعية، أو التوجه الخطي، أو المقدار المساحي أو الحجمي، مما يلغي رتابة التكرار، وهو ما تبدى منذ أول تجربته التشكيلية في لوحة كان عنوانها «الرؤيا» نفذت بالأكواريل المخلوط بالبونال على كانسون، قياسها 50 × 70 سم، تعود إلى عام 1948. وهذا النظام يخترق كل تجاربه الفنية، وفي كل المراحل والتواريخ، لكنه ينضج وبتلاؤم كبير، ونجاح جمالي موفق، في أعوام السبعينيات، خاصة.. في لوحاته الحروفية ولوحات الأزهار، وفتيات شارع المتنبي، كما يتلاءم مع أعماله النحتية الحروفية التي يغتني هذا النظام فيها، بِمَا يُضاف إليها من عنصري الفضاء والضوء المتحرك والنصبية، محققاً عالماً من الترخيم والتجويد، وكأنه يؤدي دوراً صوتياً من الطرب؛ إضافة إلى «حقيقية الموجود»، بعيداً عن الوهم والإيهام، والتي عبرّ عنها «الريّس» بوضوح شديد، حين قال: «كنت احتاج إلى النحت كتمثيل واقعي وليس كأكذوبة بصرية على اللوحة. كنت أرفض الوهم دائماً»[23].

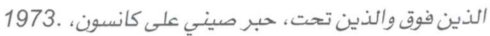
2 ـ التناقض.. وهو نظام ألحّ عليه «الريّس»، وعبّر عنه أيضاً حين قال: «يدخل الفن المعاصر اليوم في صلب الجدلية التشكيلية، فيرتكز بتأليفه على التناقضات التي تؤلف وحدته، وهذه هي القاعدة التي ترتكز عليها أعمالي الحالية»[24].

وإذا كان هذا القول قد جاء في عام 1976، إلا أن بالإمكان ملاحظة هذا النظام في بناء أعماله منذ عام 1957، فهو يتجلى بوضوح في لوحته، التي اتخذت عنواناً «الربيع الإفريقي» وهي بقياس 35 × 50 سم، نفّذها غواش على كانسون». ففي هذه اللوحة التي تمثل أزهاراً ونباتات تميزت بحجوم أوراقها، تتضمن علاقة تناقضية بين الذرية ـ اللمسية، وبين الخطية ـ الحركية، والفنان نوّع في هذا النظام في أعمال أخرى، وذلك في العلاقة بين المستوى الأول وخلفية اللوحة، أو بالجمع بين البقعية والخطية، أو بالتقاطع بين الأفقي والشاقولي تكويناً، والذي قد يضيف الفنان إليه العنصر المحوري، ليحقق حركية في العمل الفني، كما نلاحظ لهذا النظام تنوعات أخرى، على



لإنماء والتحضير، صيني على كانسون، 1973.





الذين فوق والذين تحت، حبر صيني على كانسون، .1973

مستوى الألوان الحارة والباردة، أو بالعلاقة بين المساحات المليئة بالوحدات التشكيلية المتكررة، وبين المساحات الفارغة منها. وأبرز الأعمال التي يظهر فيها هذا النظام هي جملة الأعمال المعنونة برؤى من العالم الثالث أو النامي، والتي تعود إلى السبعينيات بتواريخها.

3 ـ المونيمانتالية: ربما كانت اللوحة الجدارية، هي العمل الأكثر تلاؤماً مع تكوينات «الريّس» وألوانه، فالمساحات الصريحة، والتي تميل إلى الهندسية، وعدم التداخل فيما بينها، يفرز ألواناً لا تقوم على اللمسة المنمنمة، فإذا أضفنا إلى ذلك النظامين السابقين، أي الترديد والتناقضية، وأولية التشكيل على المحاكاة، والمعالجة التحويرية، باتجاه الاختزال والتبسيط للأشكال التشبيهية، فإن هذه الآليات الإجرائية، تصبّ في صالح اللوحة الكبيرة الحجم، لتتناسب مع فضاء بصري أوسع منها. وهذه النزعة قد تجد أصولها في تجارب 1963 في روما، حينما أنجز أعمالاً من المواد النافرة على المازونيت، وكأنها كانت مستلهمة من بقايا على جدران. إلا أنها تجد وضوحها، واستدراك متطلباتها في الأعمال المكرسة للعالم النامي، ورؤوس وأقدام، وما يتعلق باللوحة السياسية، أي في السبعينيات من القرن الماضي.

إن هذه النظم الجمالية التي تشابكت في أعمال «الريّس»



العالم النامي، أكرليك، 40×40سم، 1975.

والتي تبدو أنها كانت كامنة في أعماله منذ بداياته، كانت محاور بحثه الجمالي في مسيرته، ويحتمل أنه كان واعياً لها فهو يقول في عام 1973 «ليس هناك من جمالية معتمدة كقاعدة نهائية لبناء تأليفي، ولا أريد أن أنفي صحة العكس..»[25].

ب ـ المسألة التواصلية:

إن قناعة الفنان «الريّس» بدور الفنان والفن في المجتمع، وضرورة انخراط الفنان في قضايا مجتمعه المعاشية والاجتماعية والسياسية القومية، وضرورة التزامه الحرّ بمصير شعبه، يفترض أنه واجه المسألة التواصلية مع

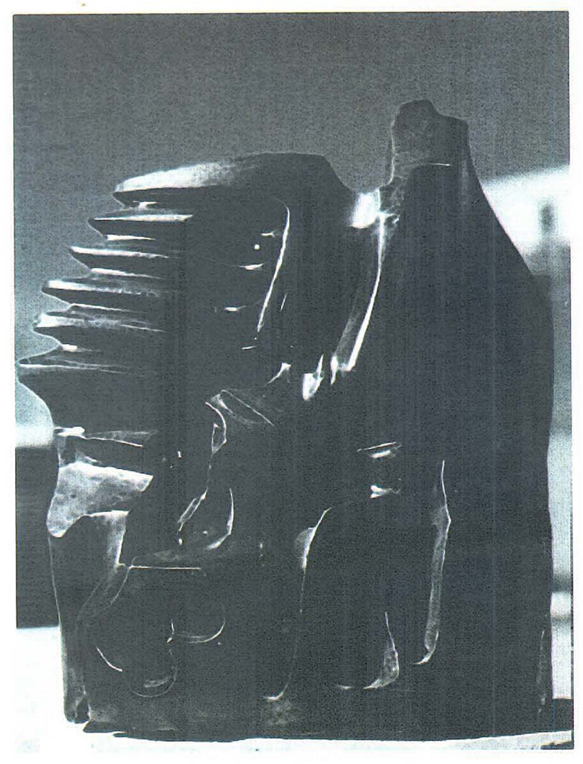
الآخرين، ولئن كانت هذه المسألة، لم تبدُ بوضوح قبل عام 1967 عند الفنان، إلا أنها تجلت لديه بعد هذا العام، حين قال لصحفي، بأن الأحداث تركت أثراً عميقاً في نفسه، وانعكست على رسومه، وخاصة التي عرضها في أيار 1968 تحت عنوان «دماء وحرية»[26].

ومنذ هذا التاريخ، سنلاحظ أن مبادئه الجمالية، كانت استجابة حقيقية للمسألة التواصلية، كما حدد شروطها في مجتمعه، عبرّ عن ذلك عام 1973 حين قال «إن موقفي الملتزم من مصير إنساننا العربي، يقترح في أعمالي جمالية..»[27].

وهذه الجمالية، إن كانت تستند في بعض محاورها على التكرار والتناقض والتجاور، والتي تجد أساساً لها في الفن العربي قبل الحديث، فلأن المتلقين، يمكن أن يتقبلوا، ويتفاعلوا، ويتذوقوا هذا الفن وهو ما لاحظه الريّس بمناسبة الخط العربي قائلاً: «لأن الناس مرتبطين نفسياً وذهنياً بخط معين من التشكيل الجمالي الذي هو الخط العربي، والمواطن هناك يقرأ الفراغ الصحراوي في اللوحات التجريدية، كما هو الحال في الموشحات وطريقة أدائها في اعتماد الترداد والترخيم والتجويد، كل هذا مرتبط بفلسفة وحضارة معينة التي هي حضارتنا العربية والإسلامية»[28].

فإذا كان «الريس» قد استعار نظمه من فن تراثي، فإنه قد طوّر فيها ونوّع في علاقاتها، ولكنه أضاف لها نظام اللوحة الجدارية، مما جعل أعماله قابلة للتنفيذ أيضاً على مستوى يتعلق بالحياة العامة وبالفراغات المدينية، والفضاءات الواسعة، حيث يتواجد الناس بكثرة، كما أضاف إليها «الترميز» المستوحى من واقع الحياة المعاصرة والمعايش، وهذا «الترميز» إن كان هو العنصر الذي يتعلق أساساً بالمسألة التواصلية إلا أنه كان غير معقّد، وبسيط ومتداول في الحياة اليومية.

إن التواصل بين الناس، ومن خلال الرموز يفترض تفاهماً ضمنياً على مقدار من المعرفة المحددة فيما بينهم[29]، ولن يتمّ التواصل بين الفنان:. والجمهور، إلا باحترام هذه القاعدة في عمله الفني، ولذا.. كان على الفنان أن يحدد الشريحة الاجتماعية، ومستواها الثقافي التي يتوجه إليها بعمله، أو ضرورة تحديد لمن الأولوية بين الشرائح، التي يتوجه إليها، إن



منحوتة صلصالية، محترف مار تشيلي، روما.

كان ذلك ممكناً.

وأخيراً..نستخلص، أن المسألتين.. الجمالية والتواصلية، كانتا متكاملتين لدى الفنان «الريّس» في بحثه التشكيلي، كما نستخلص أيضاً، أن المسألتين النظرية والعملية كانتا متداخلتين في نشاطه الحياتي، فكان «الريّس» نموذجاً فذاً، لمن تصدى لإشكالية الفن العربي، وكان اقتراحه «التجريبية» فتحاً جديداً، ما زالت آفاقه مشرّعة للمغامر الجديد، ولكل مغامر في عالم الإبداع.

لكن .. لا بدّ من أن نشير أخيراً، إلى أن المصطلحات النظرية للفنان «عارف الريّس» تبدو وكأنها مستعارة من الفينومينو لوجيا الوجودية؛ فإن كانت كذلك حقاً، فإنها تتطلب - إن توفرت وثائق أخرى - المزيد من الدراسة، لإعطائها بعدها المضموني، وعمقها الفلسفي، وأظنّ هذه الإلتفاتة، ستكون مجزية في النتائج.

❖ ❖ ❖

الحواشي والمصادر

1 - حوار مع غازي الخالدي، عام1969, حاشية (5) ص54, من كتاب عارف الريس, تأليف عمران القيسي، مؤسسة المحترف.

2 - مجلة التشكيلي العربي بغداد، يوم 10 أيار 1973, نقلاً عن كتاب «عارف الريس» ص9.

3 - المصدر السابق، نقلاً عن كتاب عارف الريس، ص9.

4 - المصدر السابق/ الريس، ص9.

5 - مجلة الطريق - عدد شباط، نقلاً عن كتاب الريّس - ص132.

6 - المصدر السابق/ الريس - ص132.

7 - د. عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، دار الطليعة، بيروت، 1990 - الطبعة الأولى - ص22.

8 - من حديث مع الصحفي أنطون الفرزلي - نشر في الأحرار - عدد 650 يوم 10/10/ 1969. نقلاً عن كتاب «عارف الريس» ص162 - 163.

9 - مجلة التشكيلي العربي ببغداد - يوم 10 أيار 1973 نقلاً عن «الريس» ص9.

10 - مجلة الأسبوع العربي - العدد 627 عام 1971 - نقلاً عن كتاب «الريس» ص125.

11 - من ندوة ثلاثية لعارف الريس مع الفنانين عبد الحميد بعلبكي ، وعمران القيسي، نشرت في صحيفة اللواء - تاريخ 1978/4/2 - نقلاً عن كتاب «الريس» ص124 - 125.

12 - بين 1955 - 1970 عرفت البلدان الأوربية والأمريكية اتجاهات متعددة في الفن التشكيلي منها:

- الفن الحركي: CINETISME، والتصوير الحلمي FIGURATION ONIRIQUE، الفن الميكانيكي MEC ART، والفن الخام L`ART BRUT، الفن الفقير L`ART PAUVRE، والفن الوحشي L`ART SAUV AGE، والفن التلقائي ART du GESTS، والفن المفهومي L`ART CONCEPTUEL.

ولكن أهم هذه الحركات كانت الواقعية الجديدة LE NOUVEAU REALISME.

والفن الشعبي POP ART، وما فوق الواقع L`HYPERREALISME.

راجع كتاب:

ترونش الفن الحالي في فرنسا - باريس 1973.

TRONCHE: L`ART ACTUEL EN FRANCE. e`d. BALLAND. PARIS — 1973.

13 - 14 - 15- M.JIMENEZ: ADORNO - 10/18 - SERIE (S)- M.G- PARIS- P.167 - 170

16 - مجلة التشكيلي العربي ببغداد - 10 أيار 1973 - نقلاً عن «الريس» ص9.

17 - المصدر السابق.

18 - من حديث مع الصحفي الجزائري مهدي لزوم في ملحق صحيفة الشعب الأسبوعية، تاريخ 1976/5/4, عدد 42, نقلاً عن «الريس»، ص20.

19 - مجلة التشكيلي العربي ببغداد، 10 أيار 1973 - نقلاً عن «عارف الريس» ص9.

20 - المصدر السابق.

21 - من حوار مع الصحفي أنطون فرزلي في صحيفة الأحرار عدد 650, يوم 1969/10/10, نقلاً عن «عارف الريس» ص162 - 163.

22 - مجلة التشكيلي العربي ببغداد - 10 أيار 1973, نقلاً عن كتاب الريس، ص9.

23 - من إهداء للفنان عمران القيسي طريق السلم، أوردها القيسي في كتاب «عارف الريس» ص239.

24 - من حديث عارف الريس مع الصحفي الجزائري مهدي لزوم في ملحق صحيفة الشعب الأسبوعي - تاريخ 1976/5/4, عدد 42 - نقلاً عن «الريس» ص20.

25 - مجلة التشكيلي العربي ببغداد - 10 أيار 1973 - نقلاً عن «الريس» ص9.

26 - من حوار مع الصحفي أنطون فرزلي - الأجرار عدد 650 - تاريخ 10/10/ 1969 نقلاً عن «الريس» ص162 - 163.

27 - مجلة التشكيلي العربي ببغداد - 10 أيار 1973 - نقلاً عن «الريس» ص9.

28 - من مجلة الوطن العربي الصادرة في باريس - العدد الثاني ، نقلاً عن «الريس» ص130.

29 - بييرجيرو: علم الإشارة (السيمولوجيا) ترجمة د. منذر عياشي - دار طلاس - دمشق، الطبعة أولى، 1992 - ص113 - 128.

وبالفرنسية: PIEERE GUIRAUD: LA SEMIOLOGIE – QUE SAIT – JE – P.U.F – 3ᵉed - 1977 — P.79 — 90.

الفنان عارف الريس في محطات..

مفاصل حياتية:

- ولد في مدينة عالية ـ جبل لبنان في 1928/10/28, وتوفي في عالية الخميس 2005/1/27.
- عاش في السنغال ما بين عام 1974 ـ 1955.
- أقام في باريس ودرس الفن في محترفات عدة ما بين 1950 ـ 1957.
- درس الفن في إيطاليا ما بين 1959 ـ 1963.
- من مؤسسي معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية.
- أقام في المملكة العربية السعودية منذ العام 1980.

المعارض الفردية:

- 1948: الجامعة الأمريكية ـ بيروت.
- 1954: داكار ـ السنغال.
- 1955: الزنكنشور ـ السنغال.
- 1957: داكار ـ السنغال.
- 1957: قاعة المركز الثقافي الإيطالي ـ بيروت.
- 1958: غاليري صعب ـ بيروت.
- 1958: قصر المعارض ـ روما.
- 1959: قصر المعارض ـ روما.
- 1960: غاليري بوغالياتي ـ روما.
- 1960: غاليري نوميرو آ ـ فينيسيا.
- 1960: غاليري نوميرو آ ـ فينسيا.
- 1960: غاليري نوميرو آ ـ ميلانو.
- 1961: سان فينورومانو ـ إيطاليا.
- 1964: غاليري لا ليكورن ـ بيروت.
- 1964: غاليري دارسي ـ نيويورك.
- 1965: غاليري إكسلسبور ـ المكسيك.
- 1967: غاليري وان ـ لبنان.
- 1968: صالة عرض لوريون لوجور ـ بيروت.
- 1969: غاليري دار الفن ـ بيروت.
- 1970: غاليري دار الفن ـ بيروت.
- 1971: غاليري مانوغ ـ بيروت.
- 1972: غاليري وان ـ بيروت.
- 1973: غاليري كونتاكت ـ بيروت.
- 1975: غاليري لوبوان ـ بيروت.
- 1976: غاليري راسيم ـ الجزائر.
- 1978: معرض كاراكاس ـ فنزويلا.
- 1979: صالة بروف دي آرتست ـ بيروت.

المعارض المشتركة:

- 1948: الأنيسكو ـ بيروت.
- 1955: الربيع ـ وزارة التربية ـ بيروت.
- 1957: الربيع ـ وزارة التربية ـ بيروت.
- 1961 ـ 1962 ـ 1963 ـ 1965 ـ 1966: الخريف ـ متحف سرسق ـ بيروت.
- 1966: بينالي سان باولو ـ البرازيل.
- 1967: معرض نحت بينالي متحف رودان ـ باريس.
- 1968: معرض نيويورك الدولي: منحوتة صخرية (لبنان) وفولاذية (الجندي الفينيقي).
- 1974: البينالي الأول للفنانين العرب ـ بغداد.
- 1978: معرض الأونيسكو في سانتا هيلينا ـ مونتريال ـ كندا.
- 1979: معرض العودة للواقع ـ القاعدة الزجاجية ـ بيروت.
- 1979: معرض لبنان الواحد ـ القاعة الزجاجية ـ بيروت.
- 1979: المعرض العالمي لنصرة القضية الفلسطينية.
- 1980: معرض قاعة الأونيسكو ـ وزارة التربية ـ لبنان.
- 1980: معرض لبنان الفن والثقافة ـ الصالة الزجاجية ـ بيروت.

الاقتناء:

- لبنان ـ متحف وزارة التربية الوطنية (30) لوحة زيتية و8 منحوتات.
- لبنان ـ متحف سرسق (5) لوحات، ومنحوتتان.
- سورية ـ متحف الفن الحديث ـ لوحة زيتية.
- العراق ـ المتحف الوطني للفن الحديث ـ لوحة زيتية.
- الجزائر ـ المتحف الوطني الجزائري ـ لوحتان زيتيتان.
- الكويت ـ المتحف الوطني الكويتي ـ لوحة زيتية.
- الأردن ـ المتحف الملكي الأردني ـ لوحة زيتية.
- المملكة العربية السعودية ـ متحف الهواء الطلق ـ جدة ـ 7 منحوتات.
- الولايات المتحدة الأمريكية ـ متحف أولد هندرد ـ نيويورك ـ لوحتان زيتيتان.
- متحف روزفلت للحفر ـ فيلادلفيا ـ (6) رسوم حفر على النحاس.
- فرنسا ـ قصر الأونيسكو ـ باريس ـ جدارية أوبيسون، قدموس.

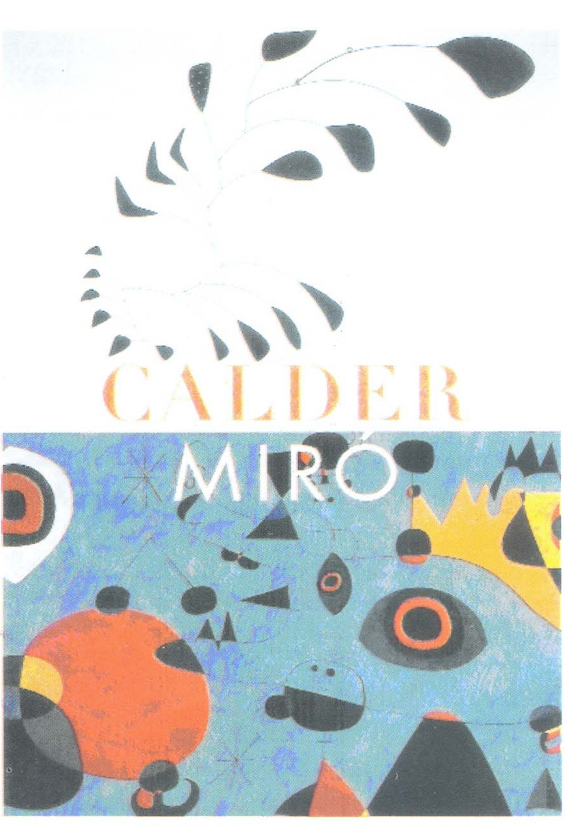
الجوائز:

- 1955: جائزة وزارة التربية والفنون الجميلة ـ معرض الربيع ـ بيروت.
- 1957: جائزة الأونيسكو ـ جدارية أوبيسون ـ قدموس.
- 1963: الجائزتان الأولى والثانية للنحت ـ مسابقة وزارة الأشغال العامة ـ بيروت (لتجميل المدن اللبنانية).
- 1965: جائزة جريدة الأوريون لوجور ـ لبنان.
- 1965: جائزة متحف سرسق للنحت والرسم.
- 1967: الجائزتان الأولى والثانية لتجميل المدن ـ وزارة السياحة ـ لبنان.
- 1968: جائزة معرض الخريف ـ متحف سرسق ـ لبنان.
- 1982: جائزة بدرجة بروفسور ـ (جائزة تالغا أوروب) ـ إيطاليا.

■ عن كتاب: عارف الريّس ـ تأليف عمران القيسي ـ مؤسسة المحترف ـ بيروت ص328 ـ 332.

ميـرو «اللعبة فن»...

د.عماد مصطفى*



كالدير في متحف فيلبس للفن المعاصر في واشنطن - ملصق معرض ميرو

عندما شاهدت الملصقات الإعلانية لمعرض مشترك لكل من الفنان الإسباني الشهير خوان ميرو والفنان الأمريكي ألكسندر كالدير في متحف فيليبس للفن المعاصر في واشنطن أدركت أن الأمر يتعدى مجرد جمع أعمال فنانين ينتميان إلى الفترة الزمنية نفسها (النصف الأول من القرن العشرين)، فالعلاقة الفنية والإنسانية بين ميرو وكالدير أعمق من مجرد التزامن والمعاصرة. وسرعان ما اكتشفت أن مسألة إقامة معرض مشترك لكل من ميرو وكالدير لم تكن بدعة من قبل القائمين على تنظيم هذا المعرض بل هي تقليد يعود إلى الفنانين الكبيرين نفسيهما. ولم يتطلب الأمر مني أكثر من دقائق لأدرك مغزى جمع أعمالهما سوية، فتجربتي الشخصية التي سبقت حضور هذا المعرض كانت محصورة بكالدير أساسا، فأعماله معروضة بقوة في واشنطن، أما إعجابي بميرو فكان قائما على معاينتي لنماذج قليلة جدا من أعماله في بعض المتاحف الأوربية، ولا أزعم أن بمقدوري الحديث عن إعجاب مماثل بكالدير، إذ لم أستوعب بشكل متكامل تجربته الفنية، أما هذا المعرض المشترك فقد سمح لي ومنذ اللحظات الأولى أن أربط تجربتي هذين الفنانين بعضهما ببعض، وأن أدرك الآفاق الفكرية والجمالية لأعمال كالدير.

إن معرض ميرو-كالدير يلقي إضاءات على الصداقة الفريدة التي قامت بين إثنين من أكثر الفنانين أصالة في رؤاهم الفنية في القرن العشرين، وهو يظهر لنا بوضوح كيف أن الحوار القائم بينهما أدى إلى ظهور مفردات جديدة في

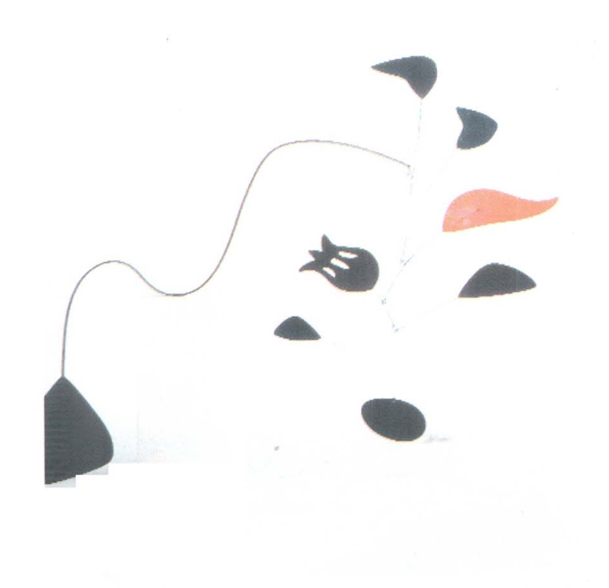
كالدير «الفن لعبة»...

الفن الحديث، فالشراكة بين ميرو وكالدير تبين لنا كيف يمكن لحياة كاملة من الاستكشاف وتبادل الأحاديث أن تتمخض عن ابتكارات مهمة في عالم الفن التشكيلي.

حصل اللقاء الأول بين الرجلين في كانون الأول من عام 1928، حيث عرض ميرو على كالدير لوحة كولاج كبيرة لراقص إسباني في المُحترَف الذي كان يعمل فيه في مونمارتر في باريس، وبالمقابل قام كالدير بدعوة ميرو لحضور عرض «سيرك كالدير»، وسرعان ما وجد كل منهما في الآخر لقاءاً فنياً وحسياً ووجدانياً أدى إلى تشكل صداقة عميقة بينهما دامت حتى بعد عودة كل منهما إلى بلده، وشهدت إقامة معارض مشتركة لهما في كل من أوربا وأمريكا طيلة فترة حياتهما. وحتى موت كالدير عام 1976 فإن كلاً منهما قد لعب في حياة الآخر دوراً أساسياً ومستداماً.

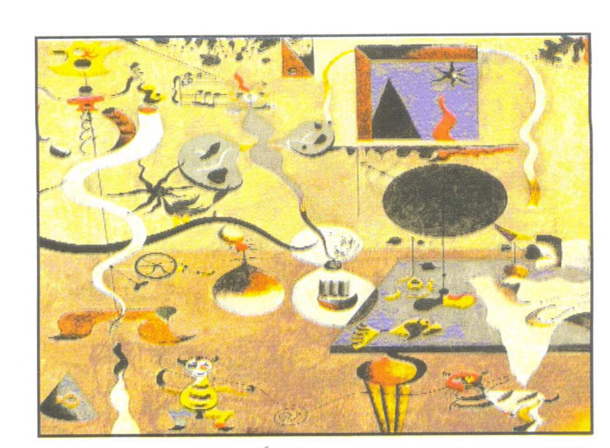
ومع ذلك فإن الفرق في الشخصيتين كان ملحوظاً. فبينما كان كالدير منطلقاً وصاخباً، كان ميرو منطوياً وكثير الصمت. وما جذب الفنانين بعضهما إلى بعض هو ذلك الفضول الذي لا يمكن إشباعه تجاه منظور الآخر إلى العالم.

لم تؤد الزيارات الأولى التي قام بها كل منهما إلى محترف الآخر إلى اقتناع أي منهما بفن الآخر. فعندما زار كالدير محترف ميرو شبه الفارغ لم يجد فيه أي لوحة، بل مجرد مجموعة من «الأشياء»: قبعة، ريشة، قنينة، شريطا معدنيا وكلها مثبتة بالصمغ والمسامير إلى رقع خشبية، الأمر الذي أثار استغرابه، وعندما قام ميرو بزيارته الأولى إلى محترف كالدير وجده غاصاً بالناس، ويذكر كالدير أن ميرو غادر دون أن يدلي بأي تعليق. وقد اعترف ميرو قائلا فيما بعد: « عندما رأيت فن

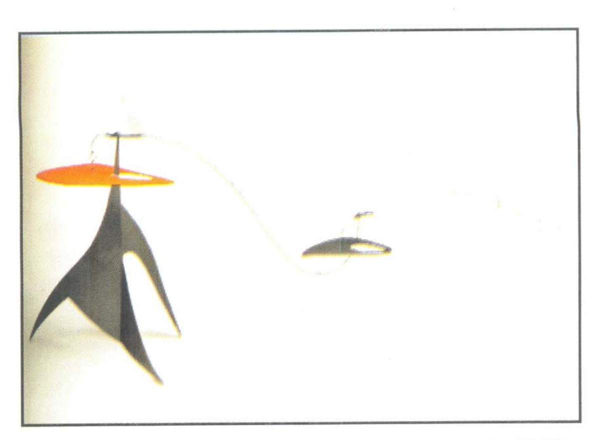


1949 ألكسندر كالدير ،شجرة الرمان،متحف ويتني للفن الأمريكي، نيويورك

❖ دبلوماسي، وسفير سوري.



1925 كرنفال المهرجين-ميرو صالة أولبرايت نوكس للفنون،بوفالو



1947 طفيلية صغيرة ،-كالدير مؤسسة كالدير ،نيويورك

كالدير للمرة الأولى منذ زمن بعيد وجدت أنه جيد ولكنه لم يكن فناً». ولم يكن ذلك انتقاداً بالضرورة، بل ربما أنه كان مجاملة لطيفة.



1948 الشمس الحمراء-ميرو متحف فيلبس ،واشنطن

لقد كانت هناك قواسم مشتركة بين الشابين الكتالوني والأمريكي في باريس أكثر مما يبدو للوهلة الأولى، فأولاً وقبل كل شيء كانت تنتابهما رغبة جامحة في تحطيم القيم الفنية التقليدية السائدة، وكان كل منهما يعتبر نفسه «برانيا» غير منتم إلى أي من الحركات والمدارس السائدة والرائجة. وثانياً كان كل من ميرو وكالدير يشتركان في حبهما العظيم للعب والألعاب، وكان محترف كل منهما مليئاً بألعاب أطفال مختلفة الأمر الذي كان يخلق جواً من قصص الخيال الطفولي في محترفيهما، وقد حافظ ميرو على عادة جمع ألعاب الأطفال طيلة حياته، وعندما زار الولايات المتحدة عام 1974 فإن التذكارات الوحيدة التي حملها معه لدى عودته كانت مجموعة من ألعاب الأطفال الأمريكية.

كان كالدير يتفنن في بناء تشكيلات معدنية متحركة تعتمد نقاط توازن دقيقة حيث يقوم بجذب الأسلاك فتتحرك جميع تلك التشكيلات بتوازنات دقيقة محسوبة. ولم تكن الأجسام المعدنية التي كان كالدير يشكلها تعتمد على وضعية ساكنة أو توازن واضح، بل كانت أجساماً متحركة بقوة واندفاع تقدم عرضاً لما دعاه كالدير«بالتحرر من الأرض» . هل كان كالدير جاداً دون أن يقصد ذلك؟

وفي عالم مواز لعالم كالدير قام ميرو برسم لوحة «كرنفال المهرجين» وهي عبارة عن عالم غير واقعي يحوي مجموعة من الأشكال المنبثقة والتي ترتفع إلى أعلى كبالونات الهليوم من



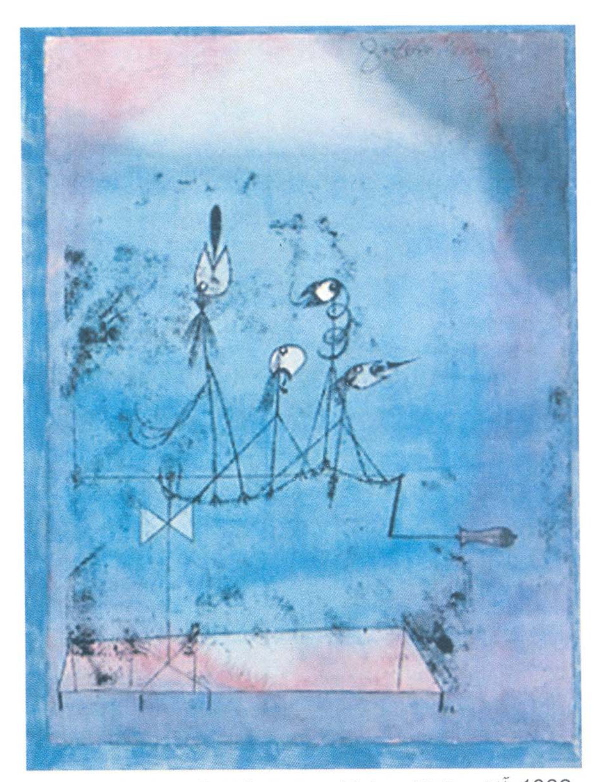
1941 ومجموعة أجزاء 1941 ميرو، مجموعة أجزاء مجموعة خاصة

عالم من المخلوقات المركبة والغريبة: عصفور له جسد امرأة، وسمكة طائرة، وفلاح يدخن الغليون، وحشرة ذات شوارب تلعب بالكرة.

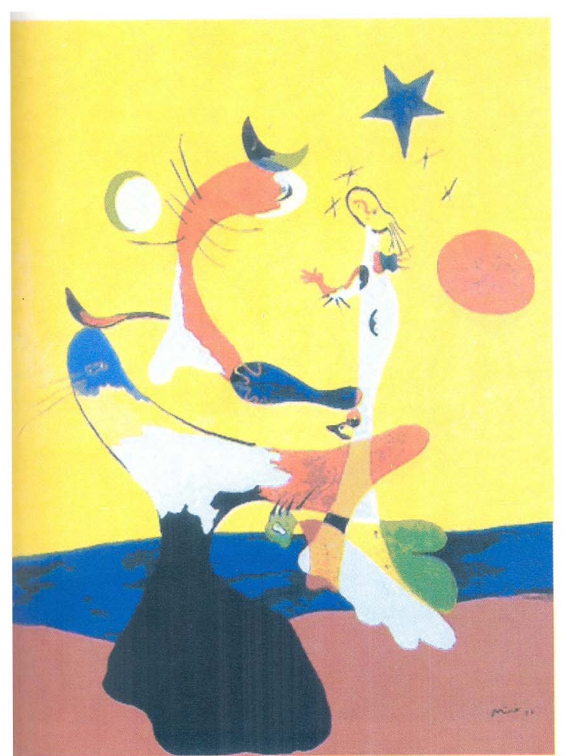
طور كالدير مع الزمن «منحوتاته» المتحركة التي كان يشكلها من أسلاك معدنية، فهو لم يعد يريد منحوتات مصمتة، بل مفرغة يمكن لنا فيها أن نرى الأجسام من خلال أجسام أخرى، فتصبح جميع منحوتاته شفافة نخترقها بأبصارنا. لقد منحت أسلاك كالدير المعدنية المنحنية والمجدولة عالماً جديداً تتشارك فيه حيوية الرسم مع الكينونة الثلاثية الأبعاد للنحت. وبشكل مماثل، طور ميرو أسلوبه السابق باتجاه تبسيط أكبر للوحاته أفرغ حقلها التصويري من جميع الأجسام والأحداث التي يمكن توقعها.

ويمكننا القول أنه في تلك الفترة من عام 1929 تأثر كلاً من ميرو وكالدير تأثراً كبيراً ببول كلي ولا سيما لوحته الشهيرة «آلة مزقزقة» Twittering Machine فخطوط ميرو وحركة رسومه أصبحت أكثر تأثراً بأسلوب بول كلي بشكل واضح، أما كالدير فأعاد إبداع آلة كلي المزقزقة باستخدام أسلاكه المتحركه فأعطى تشكيله حركة ثلاثية في حين أن لوحة كلي تتحرك حركة أحادية.

إلا أن الصدمة التي أحدثتها زيارتهما لمحترف موندريان عام 1930 كانت أعمق وأكبر. فقد أدت من ناحية إلى اعتناق كالدير للمذهب التجريدي بشكل كامل، وأدت من ناحية أخرى إلى تخلي ميرو عن رسم اللوحات والانصراف إلى عالم النحت والتشكيل التجريدي. وبعد سنة من التجارب والاستكشاف عاد ميرو عام 1931 إلى الرسم، وأصبح يرسم أشكالا توحي إيحاءا بالأشكال الإنسانية وتقترحها اقتراحاً، وباتت أشكال لوحاته منسقة هندسياً دون أن تتخلى عن الفضاء التشكيلي الذي يحوي علاقات ديناميكية متحركة لكل من الأجسام الثابتة والعائمة الهائمة.



1922 آلة مزقزقة،-بول كلي متحف الفن الحديث، نيويورك

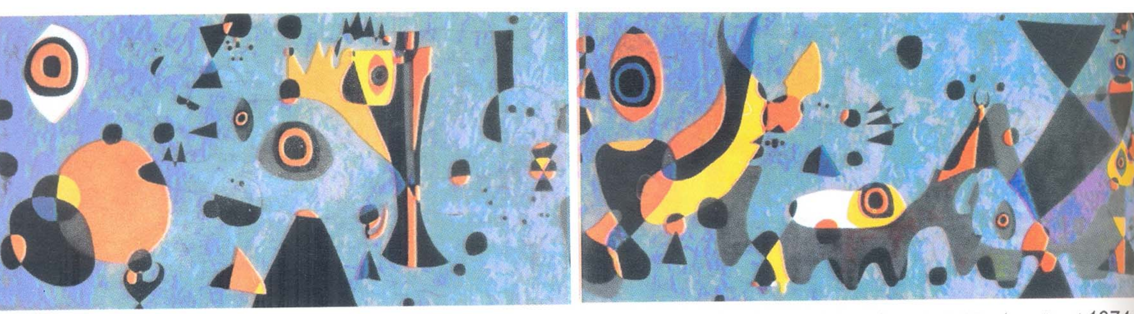


1933 -(كون صغير) تأليف-ميرو مؤسسة بايلير، بازل

في عام 1936 صمم كالدير عرضاً مرافقاً لعمل موسيقي للمؤلف الموسيقي الفرنسي إريك ساتي Eric Satie عنوانه «سقراط»، حيث قام ساتي بربط نغمة موسيقية واحدة مختلفة بكل مقطع من مقاطع«حوارات» أفلاطون. وبفضل الإيقاع المنتظم جداً لعازف البيانو تحقق تأثير انجذاب مغناطيسي للمستمعين باتجاه وعي جديد للزمن والفراغ. قام كالدير بتصميم «آلة كونية ذات جلال» حيث جزأ الحركة على خشبة المسرح إلى ثلاثة أجزاء وملأ الخشبة بثلاثة أشكال هندسية بسيطة: كرة تدور حول محورها، وقرص يعبر الخشبة عرضانياً ومستطيل ثالث ينزل تدريجياً نحو الأسفل ثم يغير لونه من الأسود إلى الأبيض عند وصوله إلى أرض الخشبة ويعود للصعود تدريجياً باتجاه السقف. كان الانسجام تاماً ومدهشاً بين موسيقى ساتي ومتحركات كالدير حتى أن أحد النقاد علق قائلاً: «بدا الأمر وكأن الموسيقى نفسها هي التي كانت تحرك الأجسام على الخشبة».

لقد أبدع كالدير في إبراز الجوانب الآلية والحركية في ذلك العمل الموسيقي المسرحي في حين كان ميرو يبدع في إخفاء الآليات التي تؤدي إلى حركة أجسامه في لوحاته. ومع ذلك بقي الفنانان مرتبطين بمفاهيم الحركة التي هيمنت على إبداعاتهما.

وفي شباط من العام نفسه أقام كالدير مع ميرو معرضاً مشتركاً في غاليري بيير ماتيس في باريس. فعلق أحد النقاد الفنيين قائلاً:« لقد كانت متحركات كالدير بمثابة أن نعيش متجردات ميرو». وأتيح للجمهور أن يقارن بين لوحات ميرو وتشكيلات كالدير المعدنية المتحركة، وأن يعايش بنفسه تجربة ذلك الناقد الفني الذي تابع قائلاً:«إن تشكيلات كالدير تبدو وكأنها لوحات ميرو وقد بعثت حية: بسيطة وساذجة ولكنها



1974 لوحة جدارية لفندق تيراس بلازا، سينسيناتي-ميرو متحف سينسيناتي للفنون

مرهفة بدرجة هائلة».

ومن الناحية التجارية أدى هذا المعرض المشترك إلى نجاح هائل، فقد أضفت لوحات ميرو على متحركات كالدير التي لم تكن قد لاقت بعد اعترافا كبيرا في سوق الفن المعاصر أبعاداً ساهمت في تقبل أكبر لها، وبالمقابل فإن متحركات كالدير الملموسة ساعدت الجمهور على تذوق وتفهم أشكال وألوان ميرو الغامضة بشكل أفضل.

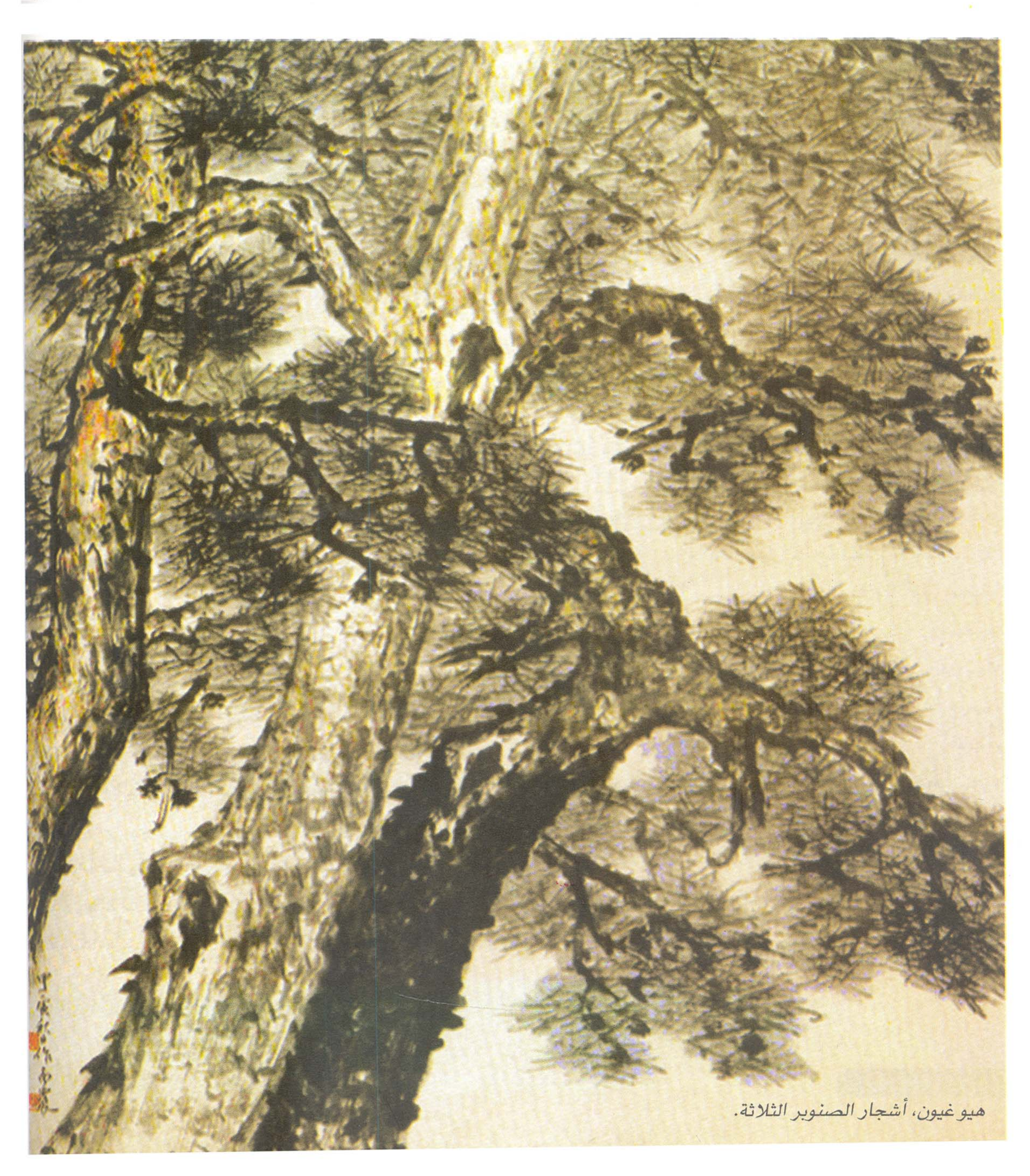
عندما دشن فندق التيراس بلازا في سينسيناتي جدارية ميرو الكبيرة عام 1952, سأله مدير الفندق: «ما الذي تمثله هذه الجدارية؟»، فأجابه ميرو: «لا شيء». وهذا ما كان قد قاله الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر عن متحركات كالدير: «إن متحركاته لا تمثل شيئا، ولا توحي بشيء إلا بذاتها». فالأشكال المتحركة لدى كالدير مثلها في ذلك مثل جدارية ميرو الواسعة الهائمة لم تخلق لتصف شيئا بل لتقدح تياراً شعورياً من الارتباطات المبهمة، إنها حالة من حالات النشوة الغامضة غير محددة المعالم.

قد لا يكون من المهم كثيراً أن هذين الفنانين قد عبرا طريقهما سوية كصديقين، فصداقتهما لم تقدهما إلى الزعم بأنهما قد أسسا لمدرسة فنية جديدة، إلا أن أشكالهما الهائمة الحرة قد أدت إلى ولادة نمط جديد من التواصل في عالمنا هذا، ولاسيما أنه تواصل يمتد ليشمل نقطة التقاء الشعر مع الميكانيكا والفيزياء. لقد أدرك كالدير، مثله في ذلك مثل ميرو أن الواقع لا يمكث ساكناً لفترة تكفي لأن نصوره بدقة باعتباره إسقاطاً جامداً أو ساكناً في لوحة أو في منحوتة. ومن هذا الفهم المشترك انبثق حوار بصري مرئي لا نزال قادرين على استخلاص دروسه حتى اليوم.

❖ ❖ ❖

التصوير الكوري ..

د.عبد الكريم فرج*



هيو غيون، أشجار الصنوبر الثلاثة.

بين التقليدية والحداثة المعاصرة!.

قبل الحديث عن فن التصوير الكوري، لا بدَّ من الحديث عن تاريخ الفن الكوري بشكل عام والذي يشكّل التصوير عنصراً أساسياً في بنيته وتكوينه.

يواجه الفن الكوري المعاصر احتجاج التاريخ الذي وقف متسائلاً — من أجل الفن نفسه — عن شرعية ولادة الفن الكوري المعاصر، وتغييب أوجه وأسس الفن التقليدي في كوريا. حتى تجرّأ البعض وقالوا: إن الفن الكوري المعاصر هو غرسةٌ نُقلت من بلاد الغرب لتزرع في الأراضي الكوريّة، وقد امتدت إليها أيضاً تأثيرات يابانية.

إذن هناك مشكلة: أساسها ذلك الجسر الذي يجب وصله بين الفن التقليدي الكوري وبين أشكاله المعاصرة!

لم تكن هذه الظاهرة بدون سبب، ولدى الإطلاع على ذلك المخاض السياسي والتاريخي في كوريا نتبين، أن حالة الفوضى والاختلاط والتشويش التي ظهرت بعد حصول الشعب الكوري على استقلاله من اليابانيين تركت آثارها على مسار التجارب الإبداعية في الفن وزعزعت كذلك حالة الاستقرار في كل مظاهرها وأشكالها. فالحرب التي ولّدت الاستقلال للشعب الكوري، كانت كأي حرب مثقلة بالمعاني منحت فرصة حقيقية للفنانين كي يتخلصوا من المفاهيم السطحية غير الجوهرية، ومهدّت الطريق لظهور مجموعة كورية طليعية من الفنانين أطلق عليها مجموعة (فن التكّون أو الانطلاق) كانت بداية لتخلقات وفروع متعددة من الاتجاهات والتي بدأت منذ عام 1945 — 1970 وامتدت إلى الثمانينيات وما بعد وظهرت فيها الاتجاهات التالية:

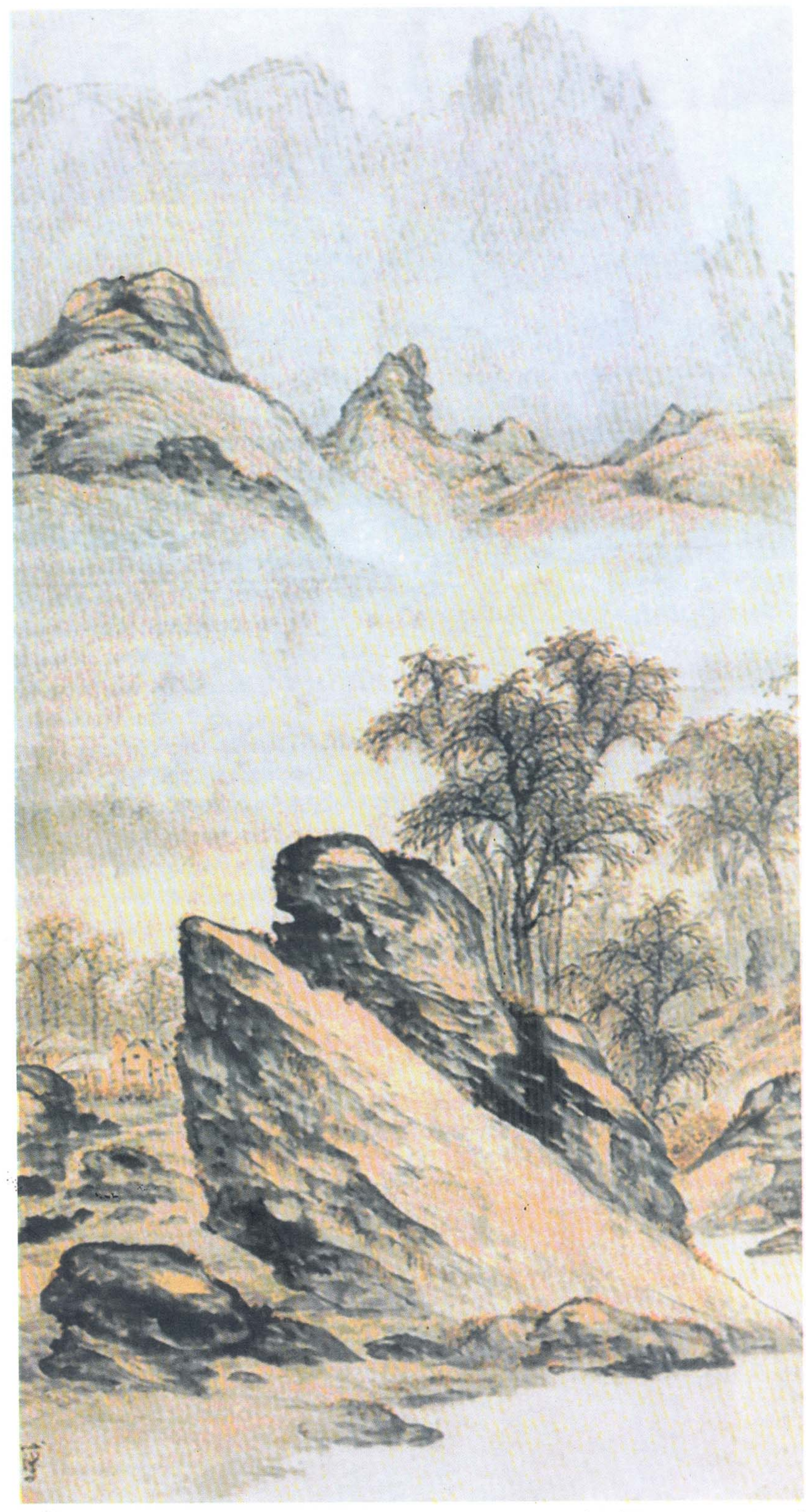
- **مرحلة فن التكّون والانطلاق**
- **مرحلة فن التجديد المعتدل**
- **مرحلة فن سبر الطبيعة**
- **مرحلة فن الرؤى الجديدة**

بقيت جميع هذه الاتجاهات متصلة بموضوعات محليّة كورية رغم تنوّع الأفكار وتنوّع التحويرات والأشكال الإبداعيّة التي لامست هذه الموضوعات، ويشبّه بعض النقاد، حالة الاختلاط والتنافس الإبداعي والقلق الذي ساد المجتمع الكوري في أعقاب الثورة الكورية، وما رسم ذلك من بصمات على واقع الفنون الجميلة، يشبهونه إلى حد بعيد بذلك الاضطراب والقلق الذي انتاب الفن في مرحلة جيل ما قبل الحرب الأهلية في فرنسا. ففي البلدين حصل تطور وتحوّل وصل إلى القمة، ونتج عن ذلك اصطدام بين تيارات الحداثة ونزعاتها وبين الفنون التقليدية وأسسها، والشيء الذي تمكن المؤرخون من رصده في الفن الكوري هو ذلك التحوّل في الواقع المرسوم من واقعية تقليدية إلى (أثر فني إدراكي) مغاير بشكل ما للواقع الأصلي ولكنه منبعثاً منه، وهذا التحوّل هو الذي وصفه (مارسيل دي شامب) ((بأنه تعبير جديد عن المادة)) وهو الذي نقل الفن بكامله إلى حياتنا وأوصله إلى حالته الحاضرة، فلقد منح هذا التطور في الإدراك الفني أفقاً جديداً للصور وكذلك للفراغ يجوز معه ترك الأشكال بصورة غير منتهية، مقابل تلك الأشكال الكاملة التي ورثناها عن الماضي وبهذا

❖ حفّار، وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

المنحى استطاع الفن الكوري عبر مجمل صراعاته مع مختلف النزعات والاتجاهات، أن يضع آثاره المميزة والتي اختلفت بمفهومها عن مثيلاتها في الفن الأوروبي والأمريكي. فقد أثبت الفن الكوري من خلال دلالاته الأصيلة، أنَّ تحولاته ليست عملية زائفة، بل تمخضت عن نضال يهدف إلى اكتشاف الطبيعية في حالتها الجوهرية.

صحيح أن معرض الفنانين الكوريين الشباب عام 1968، والذي شاركت فيه مجموعات فنية متعددة في كوريا مثل مجموعة النقطة، ومجموعة الفراغ، ومجموعة الزمن، تنكّب بمجمله وبكل وضوح إلى الأصول (الشيئية) في التصوير أي اتجه اتجاهاً (تجريدياً) بحتاً، لكنه حتى بهذه التجريدات بقي (كورياً)، بمعنى أنه تميز عن التجريد الأوروبي، لأن التجريد الكوري أخذ طابعاً هندسياً ضد التعبيرية التجريدية المعروفة في أوربا، فالتجريدية الهندسية الكورية، اتجهت نحو تنظيم الأشكال في إطار من السطوح الملونة، وترتيبها البصري، حيث استطاع الكوريون أن يستخلصوا منها (المعنى الجوهري للتشكيل). وحتى في المراحل التالية التي ظهر فيها اتجاه، التجديد والتوسع، وفن سبر الطبيعة، فإن مفهوم المزج بين الرؤية الحسية والحدسية، للمنظر الطبيعي كانت هي الأساس. لأنها طرحت مفاهيم جوهرية تتجاوز الرؤية البصرية المألوفة أو المعتادة، بمعنى أن الفنان الكوري أسقط على الواقع رؤية (ذاتية) وهي في حقيقتها



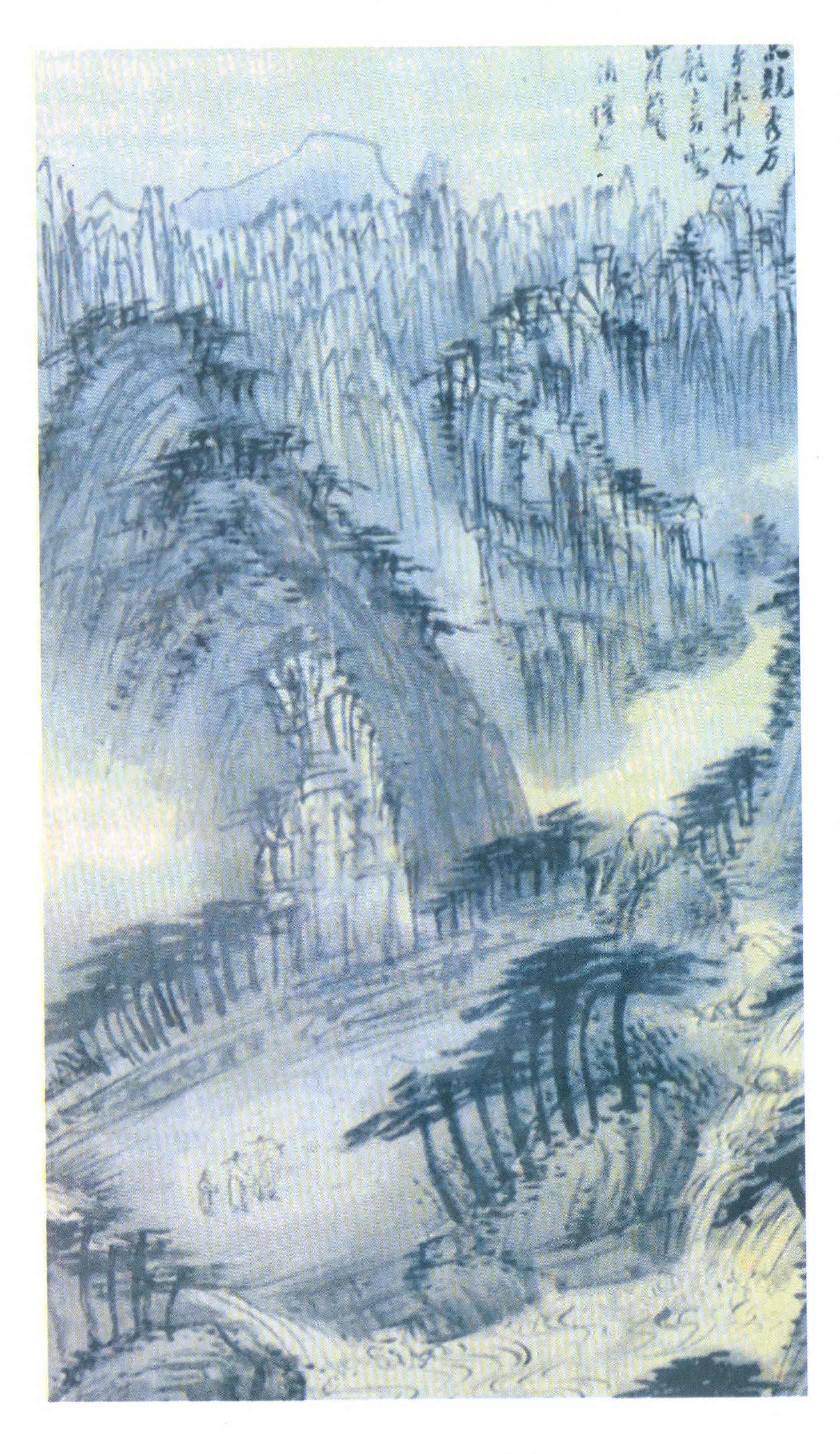
نو سون – هيسون، منظر طبيعي.

إحدى مميزات (المفهوم الشرقي في الفن) وفيها نجد أن الطبيعة ليست موضوعاً (بحدّ ذاته) يستولي علينا بالاستلاب، بل أن الطبيعة منبع للحياة، وأصبحت بالنسبة للكوريين مرآة النفس والذات وعالم للتأمل يبعث نبضاً في الحياة، وهذا المفهوم هو الذي أعطى للتجريديات في الفن الكوري طعماً متفرّداً.

لقد عبّر الكوريون بخصوصيتهم عن الأشكال بمنطق الاختصار وتكثيف الرؤية ضمن مجال لا تتعدد فيه الألوان، بل تقوم على التعبير بوساطة اللون الواحد. وهذه الرؤية عبر أحادية اللون، طرحت معنىً جديداً في الفن، لأن الساحة (أحادية اللون) ليست موقفاً ضد التلوينية، بل هي رؤية جديدة للفرشاة الشرقية والتصوير بالحبر الممدد، الذي يظهر في داخله كل القيم اللونية. أحادية اللون لا تعني حجب الألوان، بل هي عبور نحو روح الفراغ، وفيه يبتعد الفن عن المظاهر الزائفة والخادعة ويكتشف المنابع الجوهرية للأشياء والطبيعة. وإذا مرَّ الفن الأوروبي، بمثل هذه الحالة (حالة أحادية اللون) فإنه لا يشبه بأي حال من الأحوال المفهوم الكوري في هذه المسألة: لأن ما تم في الفن الأوروبي يعتمد على (تحليلات وإضافات وضعية من اختراع الفنان) وقد ظهرت كخاصة موازية لمرحلة زمنية معينة ثم تغيّرت وعبرت إلى اتجاه آخر، بينما هي في الفن الكوري تجريدية تتمثل في عودة تأملية للطبيعة تدخل فيها ذات الفنان.

ونظرته الكلية إلى الواقع، إلى الوجود،

ذلك الوجود الذي تتمثل جوهريته في



كل مكان وبنفس الوقت، يتدخل في الشعور والوعي الإنساني وهو ما نعبر عنه (بالفن الصادق).

لقد نبه الفن الكوري بتوجهاته الذاتية إلى مخاطر التيارات المعاصرة في الفن والتي أضحت متشابهة في كل البلدان، والتي تطرح لبوساً واحداً في دنيا العولمة، لقد نبّه عدد من النقاد المعاصرين الكوريين إلى مخاطر التيارات المتشابهة في الفن، واتجهوا إلى معرفة تاريخ التطور في الفن الكوري، لأن مراحل تطوره تكمن في استمرارية العناصر الجوهرية الكورية المتفرّدة، واتفق الجميع على أن الخصوصية في الإبداع أساسها العملية التأملية للواقع المحيط بنا، وهذه العملية التأملية هي التي أدّت في خلاصتها إلى ذلك الطابع المميز والخاص للفن الكوري، وعبر التأمل أمكن التواصل مع الملامح التقليدية والمحلية والوطنية.

وأخيراً نقول هناك مخاطر دوماً محتملة، ومسألة الخصوصية والتفرد دوماً واقعة في مجال التهديد، لأن تيارات عاصفة وانحرافات كثيرة في كل المجتمعات يجب التحصين المستمر إزاءها.

التصوير الكوري:

وبعد إلقائنا هذه النظرة الشاملة والتحليلية (إلى حد ما) على تاريخ الفن الكوري يمكننا الدخول إلى التصوير الكوري، لنرى هل استطاع التجريب في التصوير أن يحرر الفن من التقليدية؟ وإذا تمكن من ذلك، فهل نستطيع أن نصف هذه النتيجة التي توصل إليها بالإيجابية؟ وهنا سنفتح الحوار مبتدئين بمقدمة خاصة عن فن التصوير الكوري.

تستخدم عبارة (التصوير الكوري) وكذلك (التصوير الشرق أسيوي) في مقابل عبارة (الفن الغربي) في اللغة الكورية، والذي يساعد في هذا التمييز بين العبارتين هو أن التغيرات التي تناولت الفنون البصرية في المشرق، لم تكن عميقة في تحولاتها كما حصلت التغيرات في الغرب، حصل تغيّر في الفن الكوري — على أية حال — سواء كان شديداً، أو ضئيلاً، (فقد حصل) وانقسم الحوار حول مسار التغيرات إلى اتجاهين:

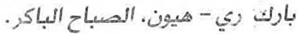
الاتجاه الأول: يرى أن التصوير الكوري التقليدي رصين ولم تطرأ عليه تغيرات مؤثرة مع الزمن.

الاتجاه الثاني: يرى أن التصوير الكوري خضع لتأويلات أخرجته عن تقليديته، ولم يبق تقليدياً في كل المعايير.

وتركت قضية الفصل بين الرأيين إلى تقديرات وأحكام الأجيال القادمة فهي التي تقرر اتجاه التطور، مقداره ونوعيته. ولكن ما هي الحقائق التي يدلّ عليها واقع التطور في التصوير الكوري؟ في حقيقة الأمر إذا أردنا أن ندرس وضع التطور للتصوير الكوري علينا أن نرجع إلى الوراء، إلى ما قبل 1945 عام الاستقلال من الاحتلال الياباني، نعود إلى القرن التاسع عشر، إلى الضربات القاسية التي هزّت العالم كله. كوريا في القرن التاسع عشر كانت مهددة بتبدلات شديدة يمكن أن تحرفها عن مساراتها الاعتيادية، عندما كان الغرب يعزز من وسائل استعباده للشرق في الوقت الذي كانت كوريا تعيش في عهد كوسون (Choson) 1392-1910 والتي كانت تعرف بمرحلة الكمال الكلاسيكي المتسمه بالروح المتوثبة والعقول المتوقدة ذكاء، وأخيراً وقعت الجزيرة الكورية تحت الاحتلال الياباني الأمبريالي، وبدوافع ردود الفعل المناهضة لهذا الاحتلال تحرضت في كوريا مواقف الصمود واستنهضت القيم الوطنية في البلاد، وعمت مشاريع المقاومة الكورية ضد التأثيرات الأجنبية بكافة أشكالها.

عارض المحافظون المتمسكون بالتقاليد بشكل أساسي كل اتجاهات التحديث أو التجديد عموماً، ووقفوا ضد نبذ التقاليد القديمة لصالح أي تحديث، ووقفوا ضد تلك القيم الأجنبية الغربية التي تهدف إلى السيطرة والتسلط معتمدة على نظرة ضرب المفاهيم التقليدية باعتبارها رمماً من الماضي.! لكن الذي حصل أنه منذ العام 1910 تقاطر كثير من الفنانين الكوريين إلى اليابان ليدرسوا فيها الفن الياباني (الغربي عملياً) وهذه المسألة ساهمت بدون شك في تعزيز أسلوب الفن الغربي في كوريا والإكثار من مؤيديه، وذلك على حساب تآكل وزوال تقاليد الفن الكوري. وبرغم كل هذه التداخلات تابع الفنانون الكوريون التقليديون رفضهم لتيار الغرب





بارك ري – هيون، الصباح الباكر.



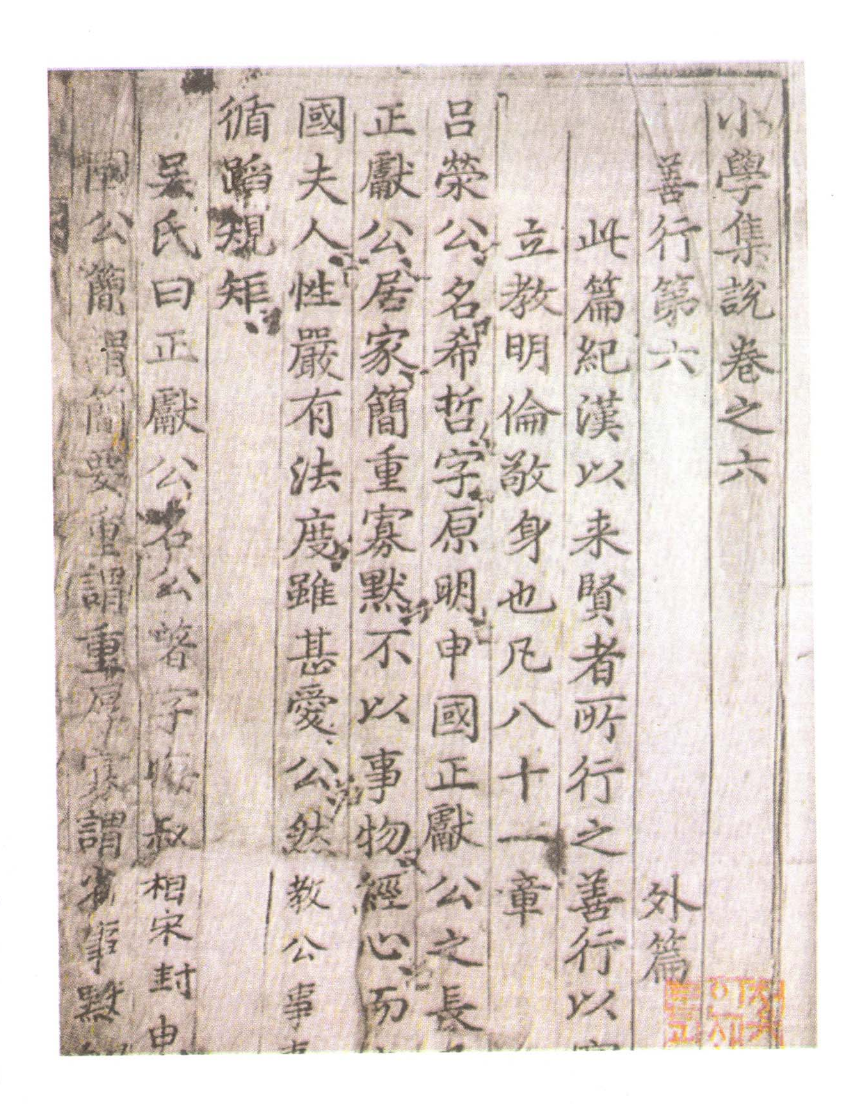
سانغ شاي – هيو، الطيور الطائرة.

والتصقوا بتقاليدهم الكوريّة القديمة، وأداروا الظهر لكل محاولات الصياغات الجديدة، والتي وجدوا أنها ترسخ فكرة زوال وذبول الأسلوب التقليدي في التصوير الكوري، والذي أخذ الاحتلال الياباني جدّياً في زعزعة أركانه. بقي الوضع على هذه الحال طيلة فترة الاحتلال أي حتى عام 1945 عندما حصلت كوريا على استقلالها، والذي اتضح أنه برغم محاولات القضاء على شخصية الفن الكوري من قبل اليابانيين لكنهم لم يفلحوا في محوها، وهذا ما دعا عدد من الفنانين الكوريين للإلتفاف من جديد، من أجل بعث روح الثقافة الكورية التقليدية في التصوير وذلك عقب الحصول على استقلالهم مباشرة.

أخذ المصورون الكوريون يجتهدون لإيجاد طريقة للخروج خارج الأسلوب الياباني في التصوير، عدا قلة من الفنانين من الذين انتهجوا ضروباً من أساليب الرسم للمناظر الطبيعية المتأثرة بالأسلوب الياباني.

وفي حقيقة الأمر كان التأثر بالأسلوب الياباني في الفن أمراً طبيعياً في مثل ظروف كوريا، لأن دارسي الفن لم يجدوا أمامهم إلا اليابان ليتعلموا فيها، وكثير من الكوريين حصلوا على درجات متميّزة أثناء دراستهم ووجودهم في الصفوف اليابانية، وحتى أولئك الفنانين الذين لم يدرسوا الفن في اليابان شملهم التأثر به وهم في كوريا، بسبب تعميم الثقافة اليابانية المتزايد أثناء الاحتلال.

عملياً من أجل تعزيز قيم فنّية تخصّ الكوريين بعيداً عن الأسلوب الياباني في التصوير أخذ المحافظون بعد الاستقلال في إحياء مجد الخطوط (العلاقات الخطية) وتحريم ذلك



小學集說卷之六
善行第六 外篇
此篇紀漢以来賢者所行之善行以
立教明倫敬身也凡八十一章
呂榮公名希哲字原明申國正獻公之長
正獻公居家簡重寡默不以事物經心而
國夫人性嚴有法度雖甚愛公然教公事
循蹈規矩
呂氏曰正獻公名公著字晦叔相宋封申

التألق الفاضح في اللون في مجال التصوير، خصوصاً أن الفن الياباني كان قد بدأ بتحويل المفهوم الآسيوي للخط وتبديله بذلك الزهاء اللوني في الأشكال. ولذلك أضحت الموجة الكورية الناهضة بين الفنانين هي العودة الباحثة عن إذكاء مبادئ فن كوري قومي، وذلك بالتأكيد والتشديد الكبير على أهمية الخطّ (الخطوط السوداء العاتمة) واندفعوا بشكل خاص إلى إخماد جذوة اللون الصاخب الذي ميّز اليابانيين، وذلك عن طريق تلبيس هذه الألوان مسحة من اللون الممدد بالماء، واشتراك الخط في تجسيد القيم الموضوعية للأشكال. وتمسكاً بأسس الشخصية الكورية دعا الفنانون إلى استخدام الأحبار الخاصة التي يستعملها المثقفون الكوريون عموماً لاستخدامها في الرسم إضافة إلى دعوتهم بالعودة إلى التصوير التقليدي، واتجه الفنانون إلى غرس العناصر الواقعية في رسومهم، ولم يعودوا بتقاليدهم إلى الروح المثالية والأشكال المبنية على أسس فلسفية، والتي كانت من أسس التصوير الكلاسيكي لكنهم مجدوا الواقع بشكل أساسي ومجدوا عناصره أيضاً.

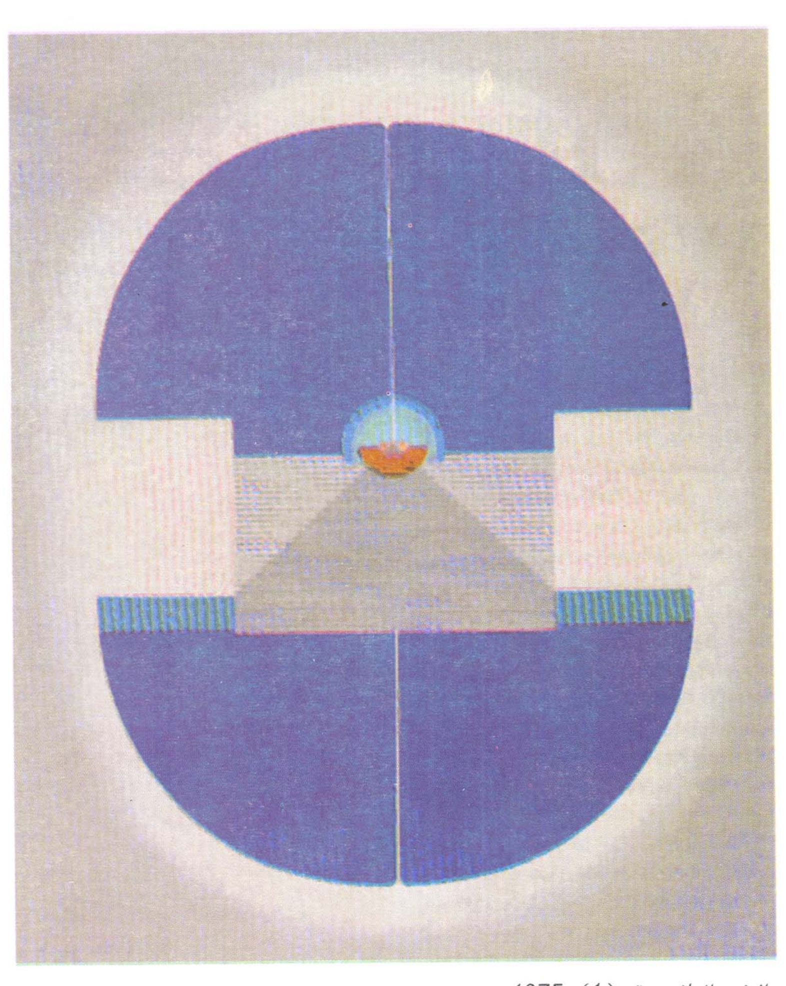
وضمن هذا المخاض الثقافي ما هي حجم الانتصارات التقليدية؟

يمكن القول بشكل عام أن الفنانين الشباب في كوريا كانوا أكثر ميلاً وتقبلاً للتغيرات، من البقاء على الأصول، هذه الحقيقة كان حجمها كبيراً بين الفنانين الكوريين في أعوام الخمسينيات، حيث بادر جيل من الشباب في طرح مبادئ التجديد في فنون الشرق، وقد تجمع هؤلاء في عام 1957 في جمعية اسمها بيك يانغ Paek Yang وعلى الرغم من أن بعضهم كان قد تأثر بالأسلوب الياباني في التصوير وانضوى تحت اتجاهه، لكنهم عموماً كانوا راغبين في تغيير وبعث أسلوب جديد وأصيل في الفن الكوري، وقد عملت هذه الجمعيّة بجدية ونشاط حتى طبقت تأثيراتها مع الزمن على الفنانين الكوريين إجمالاً.

وفي عام 1960 نشأت جمعية أخرى في كوريا اسمها موكليم Moo Klim وهؤلاء الأعضاء كانوا أحدث من أعضاء الجمعية السابقة، لأن معظمهم نشأ وتكوّن في أحضان كوريا المستقلة. وهو الجيل الذي تربى مباشرة في عهد الحرية والانعتاق من الاحتلال الياباني.

هذه المجموعة نبذت كل القيم والأساليب التقليدية، وكانت جسورة جداً في تجديدها. وهنا يمكن القول أن جميع مطالب التجديد في الفن الكروي كان يجمعها قاسم مشترك واحد هو رفض الأفكار الجاهزة، واختيارها الحر لموضوعات التصوير ومواده، وضمن هذا المفهوم سارت هذه الجماعة بكل اطمئنان وثقة وحرية في استعمال أدواتها في التصوير، ولم يكتف أعضاؤها في الرسم على سطوح القماش حسب الطريقة المعتادة، بل أصبح الرسم عندهم يتعدى ذلك إلى الرشق واللصق فوق السطوح القماشية.

ويمكن القول هنا بكل موضوعية، أن تجديدات جمعية الـ (الموكليم) الكورية لم تكن أصلية بكل ما تحمل هذه العبارة من معنى لأن الحقيقة: أن هذه الحركة كانت تحمل في طياتها وبشكل لا إرادي تأثيرات ثقافة المصورين والنحاتين التجريديين في الغرب ومكتسباتهم التقنية في التصوير، غير أن هذه الجماعة اكتسبت فخراً أنها حاولت بكل دأبٍ التغلب على محدودية وقوانين الرسم التقليدي، ومتابعة تطور وازدهار حركة التجريد Abstract وذلك خلال رؤى متعددة في أنواع التصوير ونماذجه، بعضهم منح تصوراته لصيانة المنظر الطبيعي، والبعض الآخر عمق من تجاربه الخاصة عبر رؤيته الذاتية للواقع، وآخرون خلقوا أسلوباً آسراً في التصوير. لرؤية الطبيعة الكورية وبشكل غير عادي، وغيرهم أعاد إحياء أسس الواقعية في



الينغ واليانغ، رقم (1)، 1975.

المنظر الطبيعي، تلك الأسس التي طُمست وأنهارت في عصر (Choon) وبعض الفنانين انفرد واتجه نحو تمثيل تعبيرية الشرق الأسيوي بقيمها الروحية وبأسلوب حديث، والبعض استلهم رؤاه بالمزج بين الحداثة ورموز الإرث الشعبي.

أما ابتكارات جماعة (الحبر الهندي — الحبر المائي) التي تألفت في مطلع الثمانينيات، على منوال تلك الجمعيات الفنية التي ظهرت في الخمسينيات، حيث التقت مع بعضها وفي تشكيل غير رسمي مجموعة يتراوح عددها من (50-100) فناناً، يعرضون أعمالهم ثم يتفرقون كل في حال سبيله. وفي لقائهم كانوا يتفقون جميعهم على مبدأ مهم (هو تحقيق بث الروح المتميزة للفن الكوري) ولقد جسدت هذه الجماعة بكل كفاية الطاقة الخلاقة للحبر المائي في تجسيد



نحو الأقطاب.

الجوهر التصويري، بحيث تتحول المادة عبر الحبر المائي إلى حالة من الصدى الانفعالي الملائم للصورة.

تفرقت هذه الجماعة في أواسط الثمانيات. لكن آثارها بقيت فاعلة، حيث انعكست ظلالها كظاهرة معروفة في ابتكارات التصوير بالحبر الهندي، على تاريخ الفن الكوري. وفي نهاية الثمانينيات بقي أفرادها يعملون (كأفراد) كلٌ في مجال عمله وموقعه.

تبعاً لهذه الجماعة، تكونت مجموعة جديدة وتنادت بشكل تلقائي أيضاً تعمل في (الحبر الهندي الملون) هذا النوع من الرسم الذي بقي في الظل أثناء نشاط جماعة الحبر الهندي ذي اللون الأسود. وعلى أي حال نشطت مجموعات متعددة وهامة في الثقافة الكورية، أهمها المجموعات التي تملك مفهوم توحيد (المادة من الفكر) بمعنى أن المادة ضمن حساسيتها التصويرية تقود إلى فكرة ويجب أن تقدم رؤية مبتكرة، ويجب أن تثبت روحاً جديدة، يجب أن تتحول إلى ارتقاء جديد، وبهذا المعنى تصبح المادة هي التي تحدد الإطار الشعوري وتحت الشعوري للفكرة، أي أن المادة تعطي أبعاداً مفهومة في التصوير وذلك بتحويلها إلى روح حاسة جديدة، ذلك الأمر الذي لم يكن معروفاً آنذاك في التصوير الغربي.

بعد هذا النشاط المتعدد الجوانب في ترسيخ قيم جديدة للتصور الكوري **ما هي المنعكسات الحقيقية أو الواقعية لذلك؟**

منذ الوهلة الأولى يمكن أن نستنتج أن ذلك حرر الفن من أسر التحديدات أو ساهم في كسر القيود التقليدية على اختلاف درجات التعمق في هذه الأفكار وتطبيقاتها، فعلى سبيل المثال: فنان من الرواد القدامى أراد أن يعرّف (الخروج من التقليدية) بإعادة تفسير القوانين والعلاقات التقليدية ويرى في مجرد إعادة التفسير تحديث وتجديد كافيين.

أما الجيل الأحدث من الفنانين يريد أن يعرّف (الخروج من التقليدية) بأنها تحرر كامل من كل الطرق القديمة للتفكير. وفي الحالتين ثمة شيء جديد يطرح على ساحة التطور الفكري، ولكن المسألة تزداد تعقيداً أمام طموحات الجيل الجديد، فغالبية الفنانين الشبّاب يكثر اهتمامهم بانطلاق ونشر الأفكار الجديدة، أكثر من الإصغاء إلى أصوات الماضي، هؤلاء لا يعتنون بذلك التميز بين الفن الكوري والفن الغربي، أنهم يبحثون بكل جدية وإخلاص للتعبير عن حقائق الواقع الراهن وفي رأيهم أن الفن الرفيع يجب أن يصل إلى مقدرة

يعكس فيها الواقع المُعاش.

والحقيقة التي يجب تبيانها من خلال دراسة واقع وأعمال الكوريين حتى يومنا هذا، هي أن الفن الكوري يملك نكهته الخاصّة والمتميّزة، حتى المواد المستعملة في التصوير؛ الفرشايات والورق والحبر المائي الملّون، إضافة إلى الإشارات والرموز المحلّية الأخرى أعطت تفرداً واضحاً، وبالرغم من أنّ جيل الشباب رغب أنّ لا يؤطر نفسه ضمن القوانين التقليدية، لكن هذا التفرد والتميز في نمط الفن الكوري بقي واضحاً ومنظوراً. التطور سيبقى مستمراً، واستمرارية تطوره بالطبع ستضع صلة بين ذاكرة الفن التقليدي، ورغبات وطموحات التجديد، إضافة إلى التيارات العاصفة والمتمردة والتي ستعصف هنا وهناك.

وعلى أية حال فإن جميع الاتجاهات الفنيّة الكورية في التصوير على مختلف مستوياتها لا ترغب في أن تبقى عبارة (الفن الكوري) مناهضة لعبارة (الفن الغربي). انطلاقاً من حقيقة تؤكد أن مثل هذا العداء أو المناهضة يعدٌّ مفارقة تاريخية. وعلينا أن نتذكر وكما يقول النقّاد الكوريون أنفسهم — سواء كان قدر التصوير الكوري في امتلاك طريقة مستقلة أو سلك سلوكاً متداخلاً مع ثقافات أخرى، فلا بدّ وأن يبقى عملاً متسماً بالوحدة وموسوماً بهويته لا محالة.

❖ ❖ ❖

مراجع البحث:

1- البينالي الدولي للغرافيك (كراكوف 1964) بولونيا.

2- البينالي الدولي للغرافيك (وارسو 1970) بولونيا.

3- pictorial Korea 1999.

4- Korean Art and culture 1995 مجلّة.

5- Korean Art and culture 1998 مجلّة.

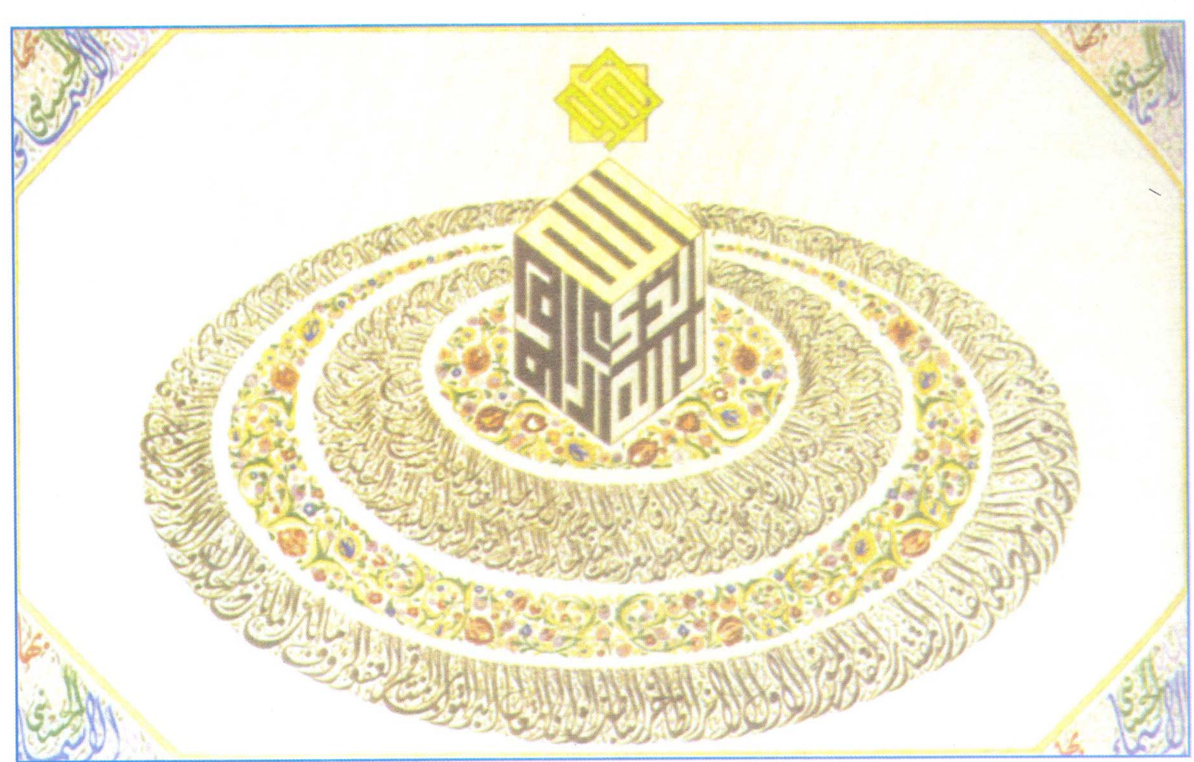
((Korean Values – past and present)) مجلّة.

6- Korean Art and culture 1997 مجلّة.

الخـــط الديـوانـي..

■ معصوم محمد خلف*

لم يتناول شعب فن الخط مثلما تناولته الشعوب العربية والإسلامية، حتى أصبح الحرف والقلم ويد الإنسان تعني خفقات في الإيقاع الجميل داخل النفس المبدعة وهذا الإيقاع له رنين وجدان وله وميض الهام وهو طرح باطني لعبقرية يد إنسان شرقي خلقها الله ولها حساسية غيبية مرهفة، أمسكت بالقلم لتجعل من الحروف



أسماء الله الحسنى -محمد مندي الإمارات

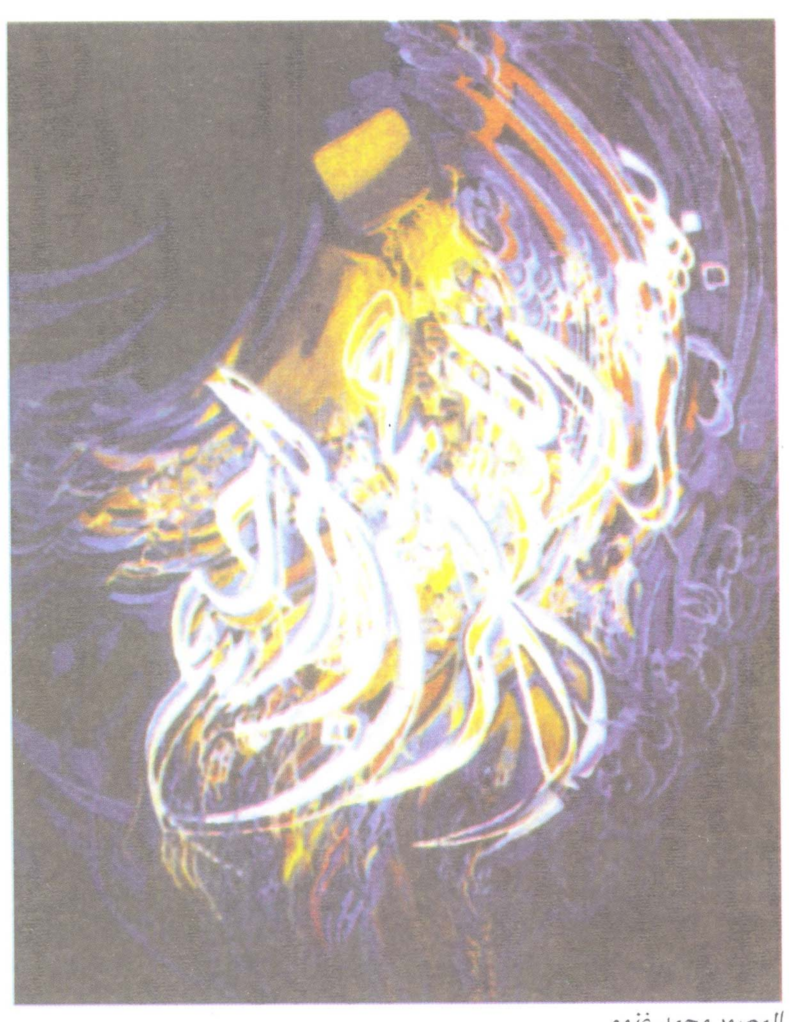
جمال الحرف ولوحة التشكيل..

العربية صدى مسموعاً للجمال والجلال.

وإن لدراسات الحروف بشكل عام مجالات كثيرة ومتشعبة تتضمن ماهو أكثر من التاريخ/النشأة والتطور/ حيث أن هناك تخصصات عديدة فرضها دور الحروف والأبجديات وحركتها في التوثيق والاتصال الكتابي الإنساني وفي التعليم ونقل المعرفة عبر القرون المتعاقبة كما فرضها اتصال هذه التخصصات بحركة التطور التاريخي لعلوم اللغة والفن والطباعة، فمن المعروف أننا في الكتابة نستخدم رموزاً بصرية هي /الحروف تمكننا من تحرير وإرسال واستقبال الرسائل من وإلى الآخرين مع اختلاف في الزمان والمكان أو الاثنين معاً.

إن الاتصال الشفهي يسبق الاتصال الكتابي، غير إن القاسم المشترك في ذلك هو اللغة التي تعتبر هي والكتابة تقنية اتصال مع إدراك أن اللغة هي هبة

❖خطّاط سوري.



المصور محمد غنوم



ناصر عبد العزيز الميمون السعودية



معصوم محمد خلف.

فطرية تستزاد في الوسط المتكلم في حين أن الكتابة والخطابة يمكن اكتسابهما تعليمياً إذا توفر التدريب المنظّم على طرق التدوين المتلائمة مع اللغة المنطوقة للتمكن من إتقانهما، وكتابتنا العربية موثّقة أثرياً على قلة

المكتشف من الآثار وهناك إجماع على أن أصلها هو الخط النبطي المتطور عن الخط الآرامي المنحدرين من الفرع السامي الشمالي، كما أن هناك اتفاقاً على التطوّر التسلسلي لأشكال الحروف العربية مقارنة بما وصلنا من خطوط

هي قيد الاستخدام.

والحديث عن الخط العربي شيء يفوق التعبير والخيال ويضع الشاهد أمام الخصوصية التي خص الله به أولئك الذين كرّسوا حياتهم في تجويد هذا الفن النبيل في أحسن صوره وأشكاله.

أمام هذا الخيال المتألق والإبداع الجميل اللامحدود من موسيقى العيون نطرق باب الخط الديواني، الذي يعتبر أحد أهم أنواع الخطوط العربية التي تدخل ضمن حياتنا المعاصرة، حيث يمتاز باللين والطواعية بعيداً عن التكلّف، قابلاً للانسياب، باسطاً مدّاته على مساحة اللوحة ليشكل صورة رائعة من الجمال.

الأصل والمنشأ:

الخط الديواني هو أحد الخطوط التي ابتكرها العثمانيون ويُقال إن أول من وضع قواعده وحدّد موازينه الخطّاط «إبراهيم منيف» وقد عُرف هذا الخط بصفة رسمية بعد فتح السلطان العثماني محمد الفاتح للقسطنطينية عام 857 هجري وسمّي بالديواني نسبة إلى دواوين الحكومة التي كان يكتب فيها.

ويقول الأستاذ «محمّد طاهر المكّي» في كتابه /تاريخ الخط العربي وآدابه/: إن الخط الريحاني هو نفس الخط الديواني إلا أنه يختلف عنه بتداخل حروفه في بعضها بأوضاع

متناسبة متناسقة خصوصاً ألفاته ولاماته فإن تداخلها في بعضها يشبه أعواد الريحان ولذلك سمّي هذا قديماً /بالريحاني/ وفي هذا العصر أطلق عليه الخط الغزلاني، نسبة إلى الخطاط الشهير «مصطفى بك غزلان» فإنه كان يتقنه إتقاناً عظيماً وله ذوقٌ سليم فيه وقد تعلّمه على يد «محمود شكري باشا» رئيس الديوان الملكي المصري وكان هذا يجيد كتابتها إجادة تامة وهو خط جميل جذّاب المنظر إذا كان كاتبه متقناً له ومتفنناً فيه.

مميزات الخط الديواني:

يتميّز هذا الخط باستدارته فلا يخلو حرف من أقواس وإن أصل رسوم الخط الديواني تكتب مباشرة بالقلم القصب بعرض قطته خال من رسم التصنيع ويتمّ التعديل بقلم أدق حتى في حروفه ذات الأذناب المرسلة الدقيقة وهي الألف والجيم والدال والواو والراء.

غير أن الخطاط المتمرس جيداً يكتب هذا النوع بقلم واحد فيدور حسب متطلبات الحروف ذات النهايات الرفيعة وكذلك في رسم الألف النازل واللام والكاف وكأس الحاء ومشتقاته والميم وغيرها ذات النهايات الرفيعة. وهو خط لين مطاوع يصلح لأغلب الكتابات وهو مرن في الكتابة مما سهّل الكتابة على الخطاطين.

اختُص بالكتابات الرسمية في ديوان الدولة العثمانية وكتابته تكون بطراز خاص وخاصة بديوان الملوك والأُمراء والسلاطين وهو كتابة التعيينات في الوظائف الكبيرة وتقليد المناصب الرفيعة وإعطاء البراءات وما يصدره الملوك من الأوامر الخاصة وغير ذلك وأحياناً تكتب به أسماء الكتب والإعلانات وقد أجاد الصدر الأعظم /شهلا باشا/ هذا القلم وروّج له بالتنقل والارتحال في أنحاء الدولة العثمانية.

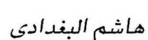
وسمّي بالديواني لأنه صادر من



إيران جليل رسولي




هاشم البغدادي



هاشم البغدادي



حامد الأحمدي

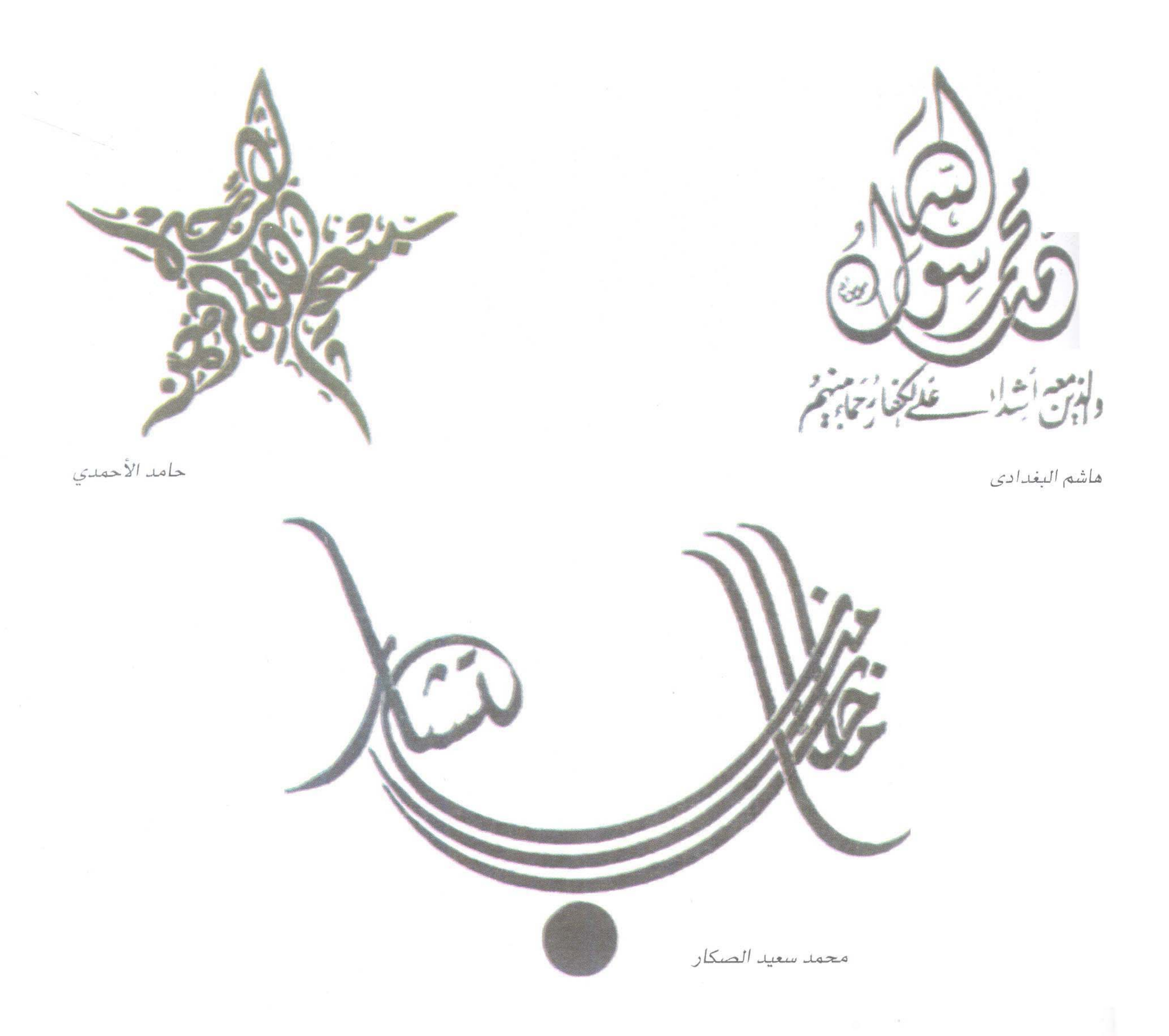
الديوان الهمايوني السلطاني فجميع الانعامات والفرمانات كانت لاتكتب إلا به وقد كان هذا الخط في الخلافة العثمانية سراً من أسرار القصور. كما تميّز خط الديواني باستقامة سطوره من أسفلها والتواء حروفه أكثر منها في الأنواع الأخرى ويلخّص لنا الأستاذ «محمود يازر التركي» أحد أقطاب هذا الخط قائلاً: «يلزم على الكاتب عند البدء التقيّد بأقواس الحروف المجموعة والحروف المرسلة وضبط تراصفها ومراعاة نسبها بين بعضها وهذه الأقواس هي: الباء والجيم والسين والعين وعرقات الفاء والقاف ورؤوس الكاف والنون وتظفيرة اللام ألف وتجميل نهاية الباء ومدّة الهاء في لفظة الجلالة.

الخط الديواني الجلي:

منشأ هذا الخط ليس وليد تفكير ولا هو نتيجة جهود قصد منها التحسين والإبداع، ولكنه وليد صدفة تهيأت إيجاد غيره فمهّدت له هو فتكوّن بالتتبع للملائمة والتجانس وأنه من فروع الخط الديواني الذي يحمل خصائصه ومميزاته مما سمّي الخط الديواني الجلي وهو الخط الذي عرف في نهاية القرن العاشر الهجري وأوائل القرن الحادي عشر.

ابتدعه أحد رجال الفن يدعى «شهلا باشا» في الدولة العثمانية وقد روّج له أرباب الخط بالانتشار في أنحاء البلاد الإسلامية وأولوه العناية بكتابته في المناسبات الجليلة الرسمية وهو يمتاز عن أصله الذي تفرّع منه ببعض حركات إعرابية ونقط مدورّة زخرفية رغم أن ألف باء حروفه المفردة بقيت مشابهة لأصلها الديواني باستثناء العين والحاء ومثيلاتها وقد ضبطت بقواعد ميزان النقط على غرار الخط الثلثي





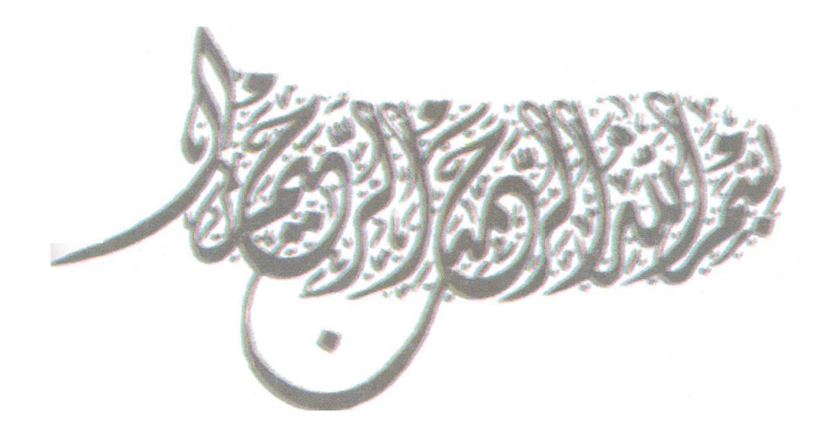
هاشم البغدادي

حامد الأحمدي

محمد سعيد الصكار

ومن اشتهر بتجويد هذا القلم «غزلان بك المصري».

وخط جلي الديواني شبيه بالديواني إلا انه يحتاج إلى كثير من التعديل والتزويق في حروفه ذات التقويسات وطريقة كتابتها تكون بين متوازيين بقلم الرصاص بعرض طول ألفها حيث يكتب السطر بها وعلى هذه الطريقة تحشى نصوص الكتابة بين السطرين بدقة فائقة وحساب متكامل شريطة أن يمتلئ الحرف نفسه بنفسه ثم تضاف التشكيلات التزيينية للحروف، وأول ما يكتب من هذه الحروف أشكال الحروف الغليظة من دون إصلاح ترويسات أو تشظية أواخر الحروف بنفس عرض القلم ثم بعد إنجاز هذه الأقسام من الحروف يشرع باستعمال قلم آخر لأجل إتمام ما ترك من الأجزاء الدقيقة من تلك الحروف بالرسم حيث يكون عرض هذا القلم الأخير ربع عرض القلم الأول وقد اتفق الخطاطون على اعتبار الحروف التي تحتاج للتزويق والتعديل هي الألف والجيم المفردة والعين المفردة واللام المفردة والهائين المتراكبتين والفاء المتوسطة وخط جلي الديواني يأخذ على الأغلب شكل السفينة وقد يأخذ أشكالاً أخرى جميلة





حامد الآمدي

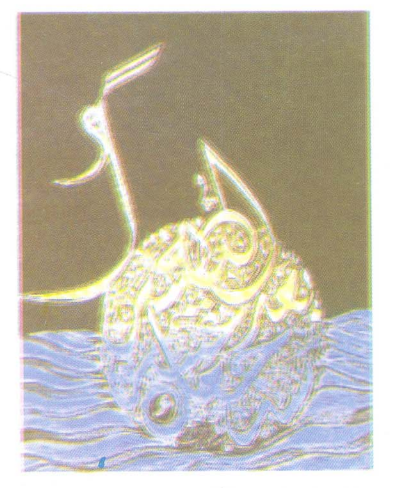
من حيث التصميم الذي ابدع فيه كالدائرة وغيرها.

ومن الجدير بالإشارة أن المسابقات الدولية لفن الخط . التي يقيمها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول والمنطلقة من منظمة المؤتمر الإسلامي . أثبت الخطاطون السوريون فيها مكانتهم اللائقة بكل ثقة وجدارة فأضحوا دعائم لهذا الفن الجميل في إعادة صياغة وبناء رونقه على ماكان عليه في بداية عهده وازدهاره حيث حصد الخطاطون السوريون أكبر قدر ممكن من الجوائز والشهادات والتقديرات والمكافآت في المسابقة الخامسة لفن الخط. والتي حملت اسم الخطاط «سيّد ابراهيم المصري». فقد فاز بالجائزة الأولى محمد سعيد وبالجائزة الثانية مأمون يغمور وكلتاهما عن الخط الديواني. أما عن خط الديواني الجلي فقد فاز بالجائزة الأولى الخطاط محمد فاروق الحداد. وعدنان الشيخ عثمان وخالد الساعي وغيرهم.

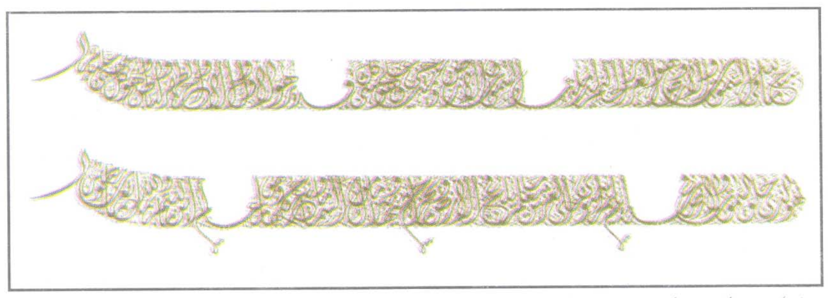
إن التكنولوجيا الحديثة التي تتكلم عنها وسائل الإعلام بأنها قادرة على تصنيع لوحة تضاهي لوحة الخطّاط. أقول أن هذا الكلام ليس له دليل علمي إلا عند أولئك الذين يجهلون المميزات الجمالية التي



خالد الساعي- سورية



معصوم محمد خلف.



عثمان حماد حسان.

يمتلكها فن الخط. وما قام به أهل تلك الصناعة ليس إلا أحد الأبواب الذى يحاربون فيه جماليات الخط العربي، ولكن مهما بذلوا من الجهد فإن فن الخط سيبقى هو سيّد الموقف في جميع الأحوال.

❖ ❖ ❖

مراجع البحث:

1 ـ تاريخ الخط العربي وآدابه/ محمد طاهر الكردي المكي، ط2, 1982, مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض.

2 ـ موسوعة الخطوط العربية وزخارفها، دار المعرفة، ط1, 1993, دمشق.

3 ـ روح الخط العربي، كامل البابا، دار العلم للملايين، بيروت.

4 ـ فن الخط العربي والزخرفة الإسلامية، حسن قاسم حبش، دار القلم، بيروت.

5 ـ كتالوج اللوحات الفائزة في المسابقة الدولية الخامسة لفن الخط، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية أستانبول.

6 ـ الحروف العربية المستديرة، محمد حداد، مكتبة الفجالة، مصر.

مدرسة الباوهاوس الألمانية

في التصوير الضوئي..

■ انطون مزاوي*

يعود تأسيس مدرسة الباوهاوسفي مدينة فايمر الألمانية إلى عام 1919 ،على يد فالترغروببوس walter Gropius ، بعد اتحاد عدد كبير من معاهد الفن والعمارة في تلك المدينة، تحت شعار توحيد الفن التشكيلي مع الصناعات الفنية، وادماج

رقم (7)



❖ محامي وفنان تصوير ضوئي.



رقم (2)

التقنيات الحديثة في إطار عام شامل غايته أحياء تيار جديد في الفن والعمارة، يتوجه إلى توحيد الجمال مع الفلسفة العملية والتطبيق.

واستطاعت مدرسة الباوهاوس «مدرسة العمارة والفن» كسر الحاجز الذي وضعته المدارس الأخرى، وضمت بين جنباتها عدداً كبيراً من أهم الفنانين، المعماريين والتشكيليين، والحرفيين والفوتوغرافيين المتميزين.

وكان لقرب أعمالها من الواقع، وقدرة أعضائها على خلق كل ما هو جديد ومبدع، الأثر الكبير على الفكر الفني التطبيقي، وكذلك كان لقدرة فنانيها على التجريب والعمل ضمن قواعد أساسية مدروسة، ونهج أكاديمي موضوع بدقة، الأثر الأكبر في ارتقاء هذه المدرسة وثباتها في الساحة الفنية، رغم تأثيرات التعبيرية والدادائية في تلك المرحلة، وامتلكت القدرة على نشر أفكارها وأثرها في الفن على نطاق أوروبا وفي العالم بشكل عام. من خلال أساتذتها وفنانيها الذين انتقلوا للعمل في العديد من بلدان العالم وبخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية.

وإذا كان فالتر غروبيوس مؤسس الباوهاوس يقول بأن الهدف النهائي لورشات وأعمال التصوير الفوتوغرافي هو العمارة. وإن ذلك لا يخرج عن الأساس النظري لهذه المدرسة، والتي تعتمد قاعدة «العمارة توحد كل شيء» فإن فالتر بيتر هانز Walter Peter Hans (1897-1960) يعد المؤسس الحقيقي للتصوير الفوتوغرافي الابداعي والأكاديمي في هذه المدرسة ، وهو عندما تولى الادارة عام 1929 استطاع وضع خطة دراسية ومنهج علمي أكاديمي لهذه الطريقة في عالم الفن.

وإذا كان غروبيوس يعتبر بأن التصوير وورشاته كما سلف هو لخدمة العمارة فقط، فإن أفكار فالتربيترهانز وطريقته في التعاطي مع العمل الفني الفوتوغرافي لعبت الدور الأكبر في إعطاء هذا الفن ذاك البعد الجمالي، واستطاعت فرضه على الساحة الفنية.

هذا الفنان استطاع إعطاء التصوير الفوتوغرافي، معناه الحقيقي ووضع الأصول الصحيحة للتعامل مع هذا النوع من الفنون، ولكن لايمكن تجاهل دور الفنانين السابقين عن عام 1929 الذين أغنوا التجربة الفوتوغرافية وبخاصة الفنان الموهوب صاحب الأفكار التجريبية لازلوناجي Laszlo Mohly-Nagy (1895-1946) بحيث لايمكن إنكار دوره في ترسيخ العديد من الأفكار الجديدة، من خلال عمله التجريبي في هذه المدرسة عندما أصبح مسؤولاً عن ورشة التصوير الفوتوغرافي عام 1923، فأدخل مادة التصوير التجريبي كمادة أساسية في برنامج المدرسة، الأمر الذي كان له الأثر الكبير في تطوير صيغ هذا الفن وتطوير وسائله وابتداع طرق جديدة فيه.

ونستعرض هنا حال التصوير الفوتوغرافي في الباوهاوس عبر مرحلتين رئيسيتين هما المرحلة الأولى والمرحلة الثانية.

المرحلة الأولى : وتنقسم إلى قسمين

القسم الأول من المرحلة الأولى يمتد بين أعوام 1919 ولغاية 1923

في هذه المرحلة لم يستطع التصوير الفوتوغرافي فرض نفسه كمادة أساسية من مواد مدرسة الباوهاوس ، ولم يكن أمراً بديهياً أبداً قبل العام 1923، وكانت أعماله تقتصر على خدمة العمارة وفق الأساس النظري الذي يراه فالتر غروبيوس كما سبق وأشرنا.

القسم الثاني من المرحلة الأولى والذي يمتد بين 1923 ولغاية 1929

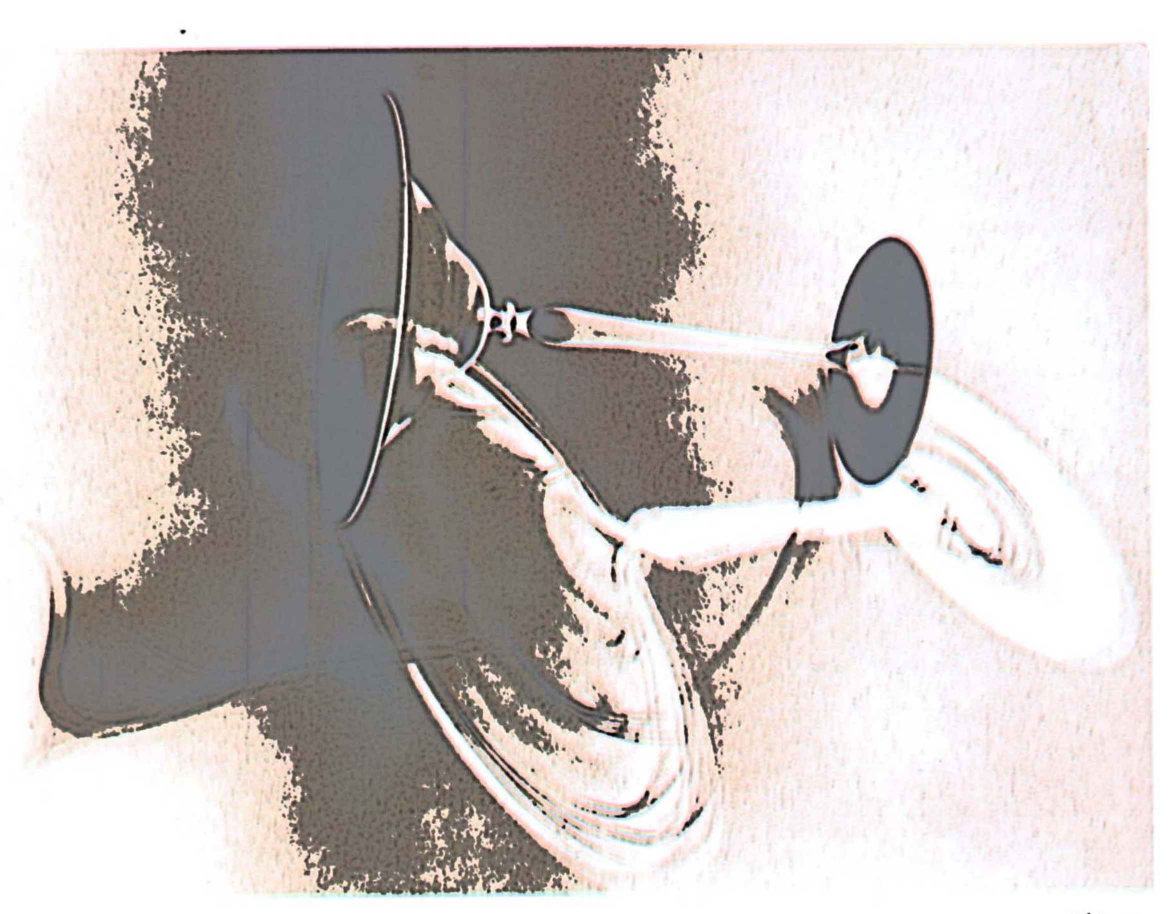
وتبدأ عندما أنضم لفناني الباوهاوس، الفنان الهام لازلو موهولي ناجي وزوجته لوشيا، ويعتبر هذا المبدع بحق المجرب الأول في مجال التصوير الفوتوغرافي، ولقد كان لأعماله وتجاربه الأثر الأكبر في فرض هذا الفن كصيغة فنية جمالية قادرة على نقل المتلقي إلى عوالم الفنان الفوتوغرافي.

لقد كانت تجارب ناجي الحافز الأول، للعديد من فناني وطلاب الباوهاوس، للتعاطي مع التصوير الفوتوغرافي، وكان

لشخصيته المنفتحة وأعماله الابداعية، الأثر الكبير في خلق ذلك الجو المحفز للعمل، وسبب ذلك يعود لطريقته في عرض أعماله ومناقشة أفكاره مع الجميع، الأمر الذي خلق عوالماً داخل المدرسة، جعلت التصوير الفوتوغرافي أحد الوسائل الفنية للتعاطي مع العالم، وبالتالي أصبح له دور أكثر أهمية من السابق بين فناني هذه المدرسة بقدر مختلف بين فنان وآخر، وسبب ذلك يعود لاختلاف الطاقات الابداعية والخيال الخصب بين شخص وآخر، وبالتالي فإن اختلاف وسيلة التعبير في التصوير الفوتوغرافي، عن غيره من الفنون جعلت عدداً كبيراً من هؤلاء الفنانين يعزف عن التعاطي معه نظراً لصعوبة التعبير فيه ولقصور وسائله في تلك الفترة.

ورغم جهود ناجي في ورشة التصوير التجريبي، وإدخالها كمادة أساسية في البرنامج، إلا أن ذلك لم يكن كافياً لفرض التصوير الفوتوغرافي وجعله أمراً مألوفاً فرغم كافة جهوده وأبحاثه، ورغم الكتاب الهام الذي أصدره بعنوان التصوير والتصوير الفوتوغرافي والفيلم، ورغم المعارض التي أقامها مع عدد من الفنانين، فإن التصوير الفوتوغرافي لم يحقق القفزة التي كان ناجي يحلم بها إلى أن تحققت هذه القفزة في عام 1929.

المرحلة الثانية وتبدأ في العام 1929 ذلك العام الذي استلم الادارة فيه الفنان المبدع والمؤمن بالتصوير



رقم (1)

الفوتوغرافي كلغة فنية بصرية، الفنان فالتر بيتر هانز، الذي يعد المؤسس الحقيقي لفن التصوير الفوتوغرافي في مدرسة الباوهاوس.

ويعود كما نرى اهتمام الفنان بيتر هانز بالتصوير الفوتوغرافي لعدة أمور أهمها:

1- دراسته للفلسفة والرياضيات وتاريخ الفن، الأمر الذي كان له الأثر الأكبر في خياراته وسبباً في قراراته في تعميق دور التصوير الفوتوغرافي في الحياة اليومية للمدرسة، وفي خطة ومناهج التدريس العلمية والعملية.

2- قدومه من بيئة على علاقة وثيقة بالتصوير حيث كان والده مديراً في شركة Zeiss Ikon - شركة الكاميرات والعدسات الألمانية المعروفة، والتي كان لأبحاثها ونتاجها الأثر الكبير في تطوير العدسة والكاميرا.

إذاً من هذه البيئة - الدراسية والعائلية، قدم فالتر بيتر هانز محملاً بالكثير من الأفكار ويحمل فهماً صحيحاً وكافياً عن دور العدسة «العنصر الأرقى» في العمل الفوتوغرافي، سواء في مرحلة التصوير أو في مرحلة الطباعة ، وكذلك عن عمل آلة التصوير وأهميتها وطرق العمل في المختبر.

بناء عليه فإن شخصية هذا الانسان المبدع، كانت قادرة على خلق الاحساس الصحيح بالمادة، وبالتالي فإنه كان قادراً على خلق عمل فني متوازن بحس تكويني بصري مرهف جداً، الصورة (1).

- لقد كان لغياب الخطة الدراسية قبل عام 1929، وغياب التدريب عن أعمال طلاب قسم التصوير الفوتوغرافي، أثراً أدى لبقاء التصوير الفوتوغرافي في إطار ضيق، رغم أنه لا يوجد في الواقع مبررات كثيرة لبقائه ضمن هذا النطاق المحدود.

لكن لابد من الاشارة إلى أنه ورغم تعاطي فناني هذه المدرسة مع الكاميرا بشكل جدي، وعرض أعمال الطلاب في معارض فوتوغرافية، إلا أن التصوير الفوتوغرافي بقي ضمن حيز لم يستطع الخروج منه، إلا بقدوم فالتر بيتر هانز للادارة، والذي استطاع بعمله وايمانه بهذا الفن أن يفرض التصوير الفوتوغرافي ويخرجه من ذلك الحيز الضيق، ويجعله يتمتع بالتقدير الرسمي. ويقول عن ذلك فارنرفايست Werner Feist حرفياً.

«لم يصبح التصوير المحترف مشروعاً إلا مع مجيء فالتر بيتر هانز». ولقد كان لبقاء هذا الفنان الكبير في إدارة التصوير حتى عام 1932، وبقاءه في ألمانيا حتى عام 1938 أكبر الأثر من خلال عطائه طلبة التصوير أفكاراً لا حدود لها، فهو الشخص الحقيقي وراء قيام التصوير الفوتوغرافي المحترف والواعي لعناصر العمل الفني. لكن هنا لابد لنا من العودة إلى أهمية أعمال وتجارب وأفكار لازلوناجي، التي أعطت الصورة الفوتوغرافية تلك المشروعية والأحقية في وجودها داخل الباوهاوس والدليل على ذلك تلك المعارض المقامة خلال الفترة الواقعة في أول عشرينيات القرن الماضي، وحتى عام 1929، الذي يعتبر عام التحول في هذا الفن، فكان إنشاء قسم التصوير وإداراته على عاتق بيتر هانز الذي جعل الدراسة في هذا القسم دراسة أكاديمية واضحة المعالم، لكن والحق يقال بأن الأرضية الخصبة التي أتينا على ذكرها، والبيئة المناسبة التي وضع أسسها ناجي وغيره من الأساتذة الهامين في الباوهاوس، أمثال كاندينسكي Kandinsky - وكليه Klee - وفاينينجر Feininger - هؤلاء الأساتذة الكبار ساهموا بشكل كبير في تقديم الكثير لفناني الباوهاوس وطلابها وخاصة في أعمالهم التصويرية والفوتوغرافية. لكن رغم هذا الجو الخصب والتجارب العديدة والأفكار المتعددة، بقي التصوير الفوتوغرافي غير مألوف في هذه المدرسة حتى عام 1929 على ما أشرنا سابقاً.

لذلك فإن فالتر بيتر هانز أراد أن تستند دراسة التصوير الفوتوغرافي في الباوهاوس إلى أسس صحيحة، سواء من الناحية النظرية أو العملية، واستطاع من خلال وضعها ضمن إطار هيكلي أكاديمي واضح المعالم الأهداف، أن يضع هذا الفن على الطريق الصحيح.

لكن ورغم كل ذلك، ورغم قيام هذا القسم المستقل إلا أن كل هذا لم يكن كافياً لايجاد الحافز لدى طلاب وأساتذة المدرسة، للتعاطي مع التصوير الفوتوغرافي بشكل كبير، ويعود سبب ذلك إلى أسباب عدة أهمها:

1- الكلفة المادية التي يتطلبها التصوير الفوتوغرافي، في زمن كانت الظروف المادية لا تسمح بذلك سواء أكان التعاطي لهذا الفن من الطلاب أو من الأساتذة.

2- وجود أفكار ووسائل المدرسة التكعيبية الدادائية التي كانت تستخدم الكولاج، بمواد حقيقية أو نسخ فوتوغرافية عنها، ونستطيع أن نجد الدادائية في أعمال فناني الباوهاوس في صورة مبكرة تعود لعام 1921، للفنان باول سيتروين Paul Citeroen(1896-1983)الصورة (2).

لهذه الأسباب العامة ولأسباب شخصية لدى بعض الفنانين لم يكن التصوير الفوتوغرافي في تلك الفترة المبكرة قادراً على تحفيز أفكار الفنانين بالقدر الذي استطاعته الحركة التعبيرية التي فرضت أشكالاً مباشرة في التعبير، فلم يكن التصوير الفوتوغرافي في تلك الفترة القصيرة وغير الناضجة من عمره (وبخاصة في ناحية تكوين الفكر الفوتوغرافي) قادراً على الخوض في تلك المواجهة غير المتكافئة في هذه المرحلة على الأقل.

هذه المرحلة التي اتسمت بطابع تعبيري، وبمباشرة في التعاطي مع المواضيع، ولم يكن للقسم الجديد الكثير من الحظ، ولا الكثير من الأهمية لفرض نفسه كعمل فني، ولا حتى في التقاط الصور السريعة لمجرد الهواية. الأمر الذي حدّ كثيراً من إمكانيات هذا الفن وأجلّها إلى مراحل بعيدة نسبياً.

لكن هذه المرحلة أسست بشكل سليم للمراحل القادمة من عمر هذا الفن، وقدمت الأرض الخصبة لتطوره في المستقبل تطوراً كبيراً وواضحاً.

- أهم المواضيع التي تعاطى معها فنانو الباوهاوس.

مايميز أعمال فناني هذه المدرسة هو التنوع الكبير والواسع في المواضيع والاهتمامات، وكذلك التنوع في أساليب وطرق التعاطي مع المشهد واستخدامه كأداة بصرية.

ورغم استعاضة عدد ليس بالقليل من الفنانين بالكولاج كبديل عن التصوير الفوتوغرافي، إلا أن مابقي منهم استطاع طرح العديد من الأفكار الجيدة، وفي مراحل مبكرة من عمر هذا الفن.

والحق يقال بأن فناني هذه المدرسة استطاعوا التعاطي مع المواضيع بجدية وحرفية عالية . وبأفكار وطرق متقدمة عن زمنها إذا ماقيست بذلك الوقت الذي نشأت فيه. «عشرينيات القرن الماضي».

وتظهر أفكار هؤلاء الفنانين ورؤاهم، بأشكال ومناحي متعددة إعلانية وتركيبية، إنشائية، عمرانية وأفكار تعني بالزوايا غير المألوفة لعين الانسان، وأخرى فلسفية تعني بفلسفة الأشياء وتوضعها ووظيفتها.. كما نرى.

ويمكن تقسيم موضوعات التصوير الفوتوغرافي في الباوهاوس بشكل تقليدي إلى الأنواع التالية:

- البورترية.
- البورترية الذاتي.
- بورترية فناني المدرسة.
- الأشياء والعالم.
- المونتاج والكولاج الفوتوغرافي.
- استخدام الفوتوغراف في الطباعة.

ولن نتطرق لهذين البندين الأخيرين لقربهما الشديد من الدادائية مما يخرجهما عن دائرة التصوير الفوتوغرافي.

وسوف نستعرض عدداً من هذه المحاور في بعض الصور الهامة في تاريخ هذه المدرسة. وننشر هذه الصور مع هذه الدراسة كونها تمثل بداية مرحلة أو تحولاً هاماً أو صيغة هامة في عمر التصوير الفوتوغرافي ولن نستطيع تقديم الكثير عن تلك الأعمال لأن المساحة المخصصة سوف تضيق عن ذلك. نظراً للكم الهائل في الأعمال لدى فناني الباوهاوس.

- صورة للمصورة ماريانة برانت Marianne Bradt (1893-1983) - صورة شديدة الواقعية، الصورة (رقم 3).

- صورة فيها الكثير من السيريالية لايرينه هوفمان Irene Hoffmann (1903)، (رقم 4).



رقم (3)

صورة بورترية مميزة لها، يوروزه Hagorose (1910) (رقم 5).

- صورة ذاتية لريتشارد أولتسه Richard oelze (1900-1980) مع احدى صديقاته، هذا الفنان الذي سحرته الواقعية في الصورة الفوتوغرافية، وتدرجات الأبيض والأسود لكننا لا نجد في هذه الصورة الوحيدة الباقية الكثير مما قيل عنه (رقم 6).

وإذا ابتعدنا قليلاً عن صور البورترية للأشخاص ، وبحثنا في صور العمارة والبناء، لابد من الوقوف أمام أعمال لوشيا موهولي Lucia Moholy (1900) بالكثير من الاحترام. فهي كانت بحق رائدة تصوير المباني وذلك واضح في صورها المنشورة مع هذه الدراسة ذوات الأرقام (7-8-9).

لكن الفنان الذي ابتدع هذا الاسلوب هو فالتر غروبيوس، وقد أبدع فيه بشكل كبير، إذ كان يعتبر أن غاية التصوير الفوتوغرافي هو العمارة، كماسبق وأشرنا أعلاه. لكن مايميز أعمال غروبيوس ولوشيا موهولي هي قدرتها على إظهار خصوصية البناء وشخصيته دون التشابه مع غيره، وذلك واضح في الصور المنشورة للفنانة لوشيا موهولي.

وإذا كان ماسلف صحيحاً فإنه لا بد لنا من الوقوف على تجربة الفنان هايوروزه، الذي استطاع أن يجد صيغة الوصل بين أسلوب غروبيوس مؤسس المدرسة، مع صورة البورترية بشكل استطاع معه ربط العنصر الانساني مع المحيط «العنصر المكاني» بشكل يظهر العلاقة بين هذين العنصرين.

هذا الأمر وجدناه في أسلوب المصورة الألمانية ري سوبو، Re Soupault التي درست في الباوهاوس مع بداية العشرينيات، واستطاعت العمل على إيجاد تكوين صحيح ومترابط بانسجام بين الشخص وعناصر المكان. وبدا ذلك واضحاً في أعمالها وبخاصة التي نفذتها في تونس في ثلاثينيات القرن الماضي وهو ما أتينا على ذكره في دراسة سابقة. الأمر الذي يفسر سبب قوة التكوين، والتمازج الهائل

رقم (4)

بين العنصرين البشري والمكاني لديها وذلك لتتلمذها على يد عدد من كبار أساتذة مدرسة الباوهاوس.

ونجد ذلك واضحاً في الصورتين المنشورتين مع هذه الدراسة، الصورة (رقم 10 - المرأة) و الصورة رقم(11).

ختاماً :

لقد كان أثر هذه المدرسة واضحاً، في العمارة والابتكارات والتصوير والفن بكافة وجوهه ، وكذلك في خلق آفاق جديدة في هذه المناحي، واستطاعت بفنانيها المتميزين أن تطرق بل وتفتح أبواب الابداع والتميز، وتقديم كل ماهو محفز للفنانين للعمل في تطوير أساليب التصوير الفوتوغرافي ، سواء أكان في الفن أو الصحافة أو الاعلان .... أو غيرها من الأوجه.

ولايمكن تجاهل أثر هذه المدرسة في تقدم وتطور التصوير الفوتوغرافي والطباعة، والكولاج.. وكافة الفنون في أوربا وفي العالم بشكل عام. بشكل مباشر أو غير مباشر ولا يستطيع أي مصور فوتوغرافي أو باحث أو مهتم بهذا الفن



رقم (6)



رقم (5)

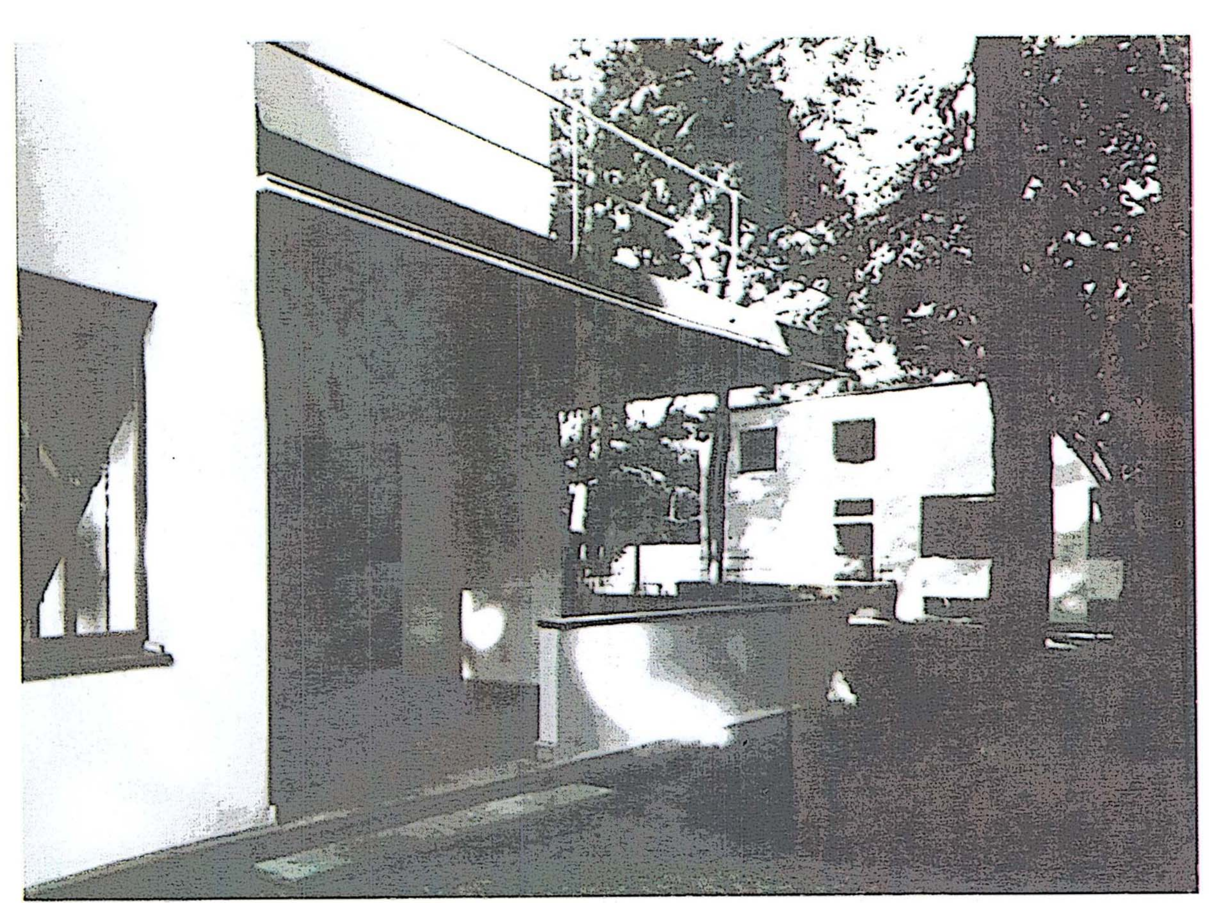
إنكار الدور الرائد لهذه المدرسة في تطور صيغ ومفردات التصوير الفوتوغرافي.

لقد استطاع فنانو الباوهاوس التعاطي مع التصوير الفوتوغرافي، بحس جمالي عالي وتقنية جديرة بالاحترام، وكانوا بحق أحد أهم رواد هذا الفن. واستطاعوا في فترة مبكرة من عمره. فرض أسلوبهم وتقنياتهم في زمن فيه الكثير من التحديات وبخاصة بسبب تأثير الواقعية والدادائية واستطاعوا وضع لبنة هامة في تاريخ هذا الفن.

والآن لم تعد صور فناني الباوهاوس مجرد صور عن تلك الفترة، وإنما وثيقة هامة من عمر هذا الفن، وبخاصة بعد أن شهدت الأعوام الأخيرة الكثير من التحديات للتصوير الفوتوغرافي، وشهدت أيضاً تغييراً جذرياً في التقنيات، الأمر الذي يخلق تحدياً جديداً وخطيراً للتصوير الفوتوغرافي.

أمام ذلك تغدو صور هذه المدرسة، وغيرها من مدارس التصوير الفوتوغرافي قديمها وحديثها، وكذلك أعمال بعض الفنانين الفردية الهامة، من الأهمية بمكان، أولاً كوثيقة وثانياً كوسائل تعبير فنية.

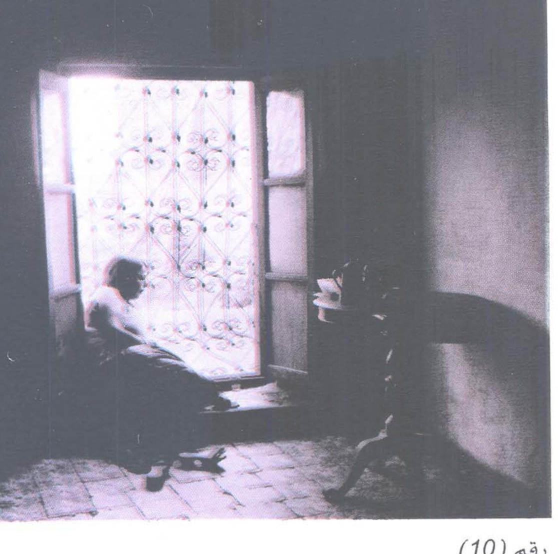
ونحن في الشرق بحاجة إلى تضافر جهود الفنون الخاصة بنا، سواء في الفن التشكيلي أو الفوتوغرافي أو العمارة أو النحت وكافة الفنون الأخرى ضمن إطار توحيد هذه الفنون لخدمة المشهد الثقافي، وذلك لن يتم إلا من خلال الدراسة الصحيحة والفهم السليم، لخصوصية هويتنا الشرقية مع الاستفادة من التجارب الفنية في الفن ودون إلغاء لشخصية الفنان الشرقي ويتحقق ذلك بالابتعاد عن التقليد الأعمى والاستفادة من



رقم (8)



رقم (11)



رقم (10)

تجارب الغرب لتطوير أساليب عملنا.

إن توظيف الفن لرقي الشعوب حاجة هامة ولن يستطيع أي فن أن يصل لكل الناس، لكن التعاطي مع الحياة ضمن المعايير الجمالية سيكون كفيلاً بتطوير رؤى مجتمعنا، سواء في العمارة أو في التصوير الفوتوغرافي أو التشكيلي وذلك من خلال توظيف الفن لخدمة المجتمع بشكل حقيقي ، وليس كشعار فقط. إن ذلك كفيل باخراج الكثير من الغث من حولنا، وتعميق دور الفن في خدمة العمارة والبناء وفي بناء الانسان بشكل خاص، ذلك لأن التشويش البصري من حولنا، قد حوّلنا إلى مخلوقات غير منتجة وغير قادرة على الابداع وهنا يأتي دور الفن ليكسر هذه القواعد غير الاخلاقية وغير الجمالية في تعاطينا مع المحيط بشكل عام ومع الواقع، ذلك لأن كل مجتمع إنما يصنع فنه على مثاله سواء في السينما أو في المسرح أو في التصوير أو في أي منحى من مناحي الابداع الانساني.

لذلك فإنه من الواجب تحديد معايير لهذا الفن الفوتوغرافي، والبحث عن المبدعين فيه، والعمل مع الاناس المخلصين لتكوين نواة واعية لاعداد دراسة فوتوغرافية عريضة عن الحياة والواقع ذلك لأن هذا الفن مثل غيره من الفنون يقع على عاتقه ابراز الجميل وترسيخه وكشف القبيح تمهيداً لابعاده على طريق إعداد أسلوب أو صيغة عمل تخصنا - تخص هويتنا . قادرة على خدمة الانسان والمجتمع . - ذلك أن تصل متأخراً أفضل من أن لا تصل أبداً .

❖ ❖ ❖

المصادر:

1- فوتوغرافيا الباوهاوس - منشورات المركز الثقافي الألماني بدمشق - الطبعة الثالثة 2002, ومعهد العلاقات لخارجية.

2- Bauhaus Fotografie - IFA - Auflage 2002 - Stuttgarr.

3- أنطون مزاوي - ري سوبو - مجلة الحياة التشكيلية - تموز - آب - أيلول 2004 - العدد 70.



رقم (9)

جيم...

أمس المكان الآن ...

شكل آخر من الحوار !! ؟

غازي عانا*

من منتصف تمّوز وحتى منتصف آب، شهر من الإقامة الممتعة، والمضنية في آن؛ بين أحضان الطبيعة الأكثر دهشة وعذوبة..!!.

«جيم ... أمس المكان الآن » .. الملتقى العالمي الأول للنحت في اللاذقية .. من 15 /7 -15/ 8 / 2004.

« ج ... أمس المكان الآن » .. إنه شكل آخر للحوار، في

كينجي تكاهاشي، اليابان.



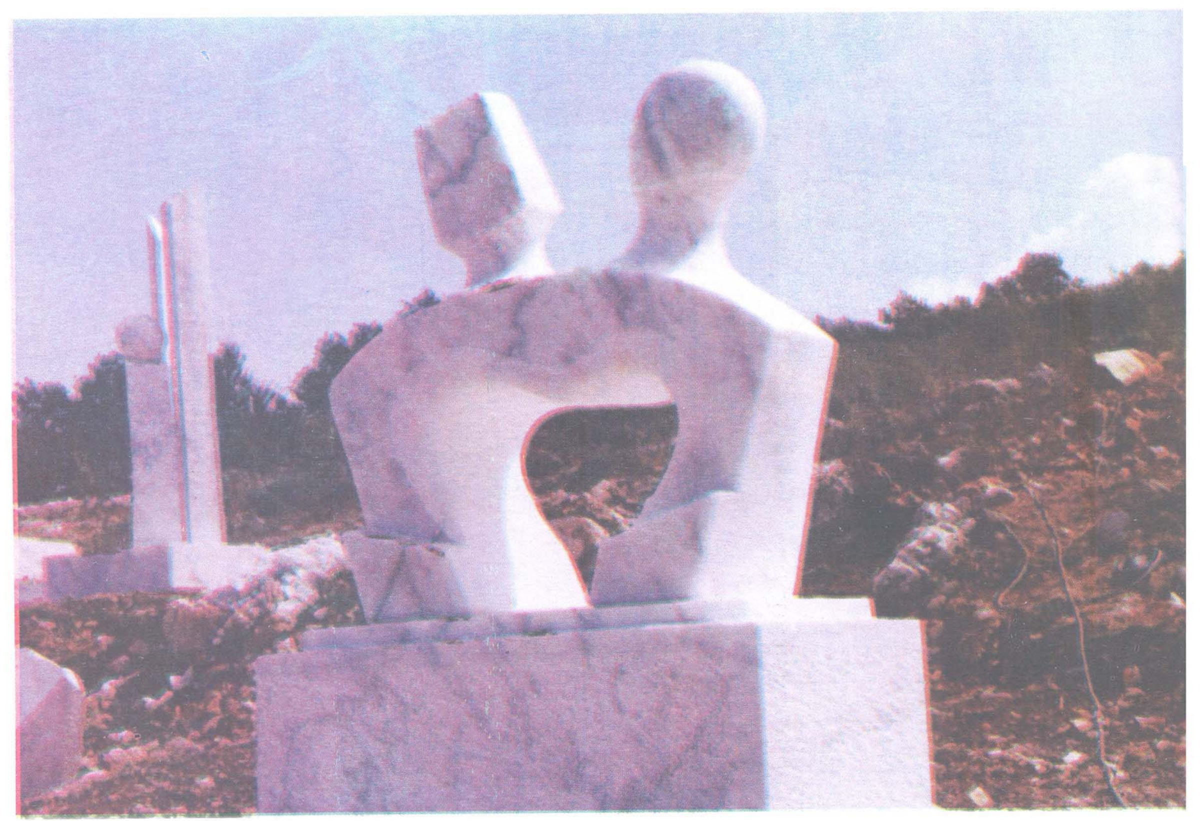
*نحّات، وصحفي.

الملتقى العالمي الأول للنحت

في اللاذقية ٢٠٠٤

١٧ نحاتا من ١٥ دولة مشاركة ..

رحاب سوريا التي عاصمتها دمشق، أقدم مدينة مأهولة في العالم، وأهمية هذا اللقاء اليوم من المكان، حدود مملكة «أوغاريت» التي أهدت البشرية أول أبجدية في العالم، وأهميته أيضاً تأتي من ذلك التنوّع الذي تحقّق في اجتماع سبعة عشر نحاتاً من خمس عشرة جنسية هي « فرنسا، اسبانيا، رومانيا، ايطاليا، صربيا، بريطانيا، المانيا، اليابان، كوريا، المكسيك.



سي كوان يوم، كوريا.



نيل إسلا، إسبانيا.

الأرجنتين، أمريكا، مصر، لبنان، وسوريا، ...» وضيفا شرف من أمريكا ويليام بيل، ومن سوريا بطرس الرمحين المقيم في كرّارا بإيطاليا.

هذه الكوكبة من النحاتين تنتمي، بل تمثّل حقيقة أربع جهات الأرض، وهدف هذا اللقاء الإبداعي تبادل الرأي واكتساب الخبرة والمعرفة، تشكيلياً وتقنياً خلال شهر من العمل والتأمّل، فبعد مغادرة هؤلاء المكان إلى بلدانهم تاركين هنا ظلالاً لهم، عملاً نحتياً لكلّ منهم، يحمل بصمة ميّزت مبدعه، رسالة حضارية تحكي بلغته بصرياً موضوع تأمّله وروعة حلمه، بل هي خلاصة تلك المؤثرات العديدة مجتمعة، فيها عبق وثقافة البلد الذي نشأ فيه، ممزوجة بصدق المشاعر في تلك اللحظات من إبداع الحلم وروعة التخيّل، وبعض من حقيقة الواقع الذي عايشه في أحضان الطبيعة الخلاّبة، المتقشّفة في بساطتها والمغالية في عذريتها.

يبقى هذا اللقاء العالمي ثمرة جهود خاصة، وشخصية بدأت كما الحلم، وبتكاتف بعض المخلصين من أبناء هذا الوطن و«المغامرين» حقيقة، من أجل سياحة ثقافية، فقد ساهمت مجموعة شركات خاصة في دعم هذه الفكرة مادياً ومعنوياً، لتتحوّل الى فعل ثقافي حقيقي، بل الى تظاهرة حضارية وسياحية راقية.

المكان ...

من «القرداحة» صعوداً باتجاه مقامات بني هاشم، مروراً بقرية «المركية»، وهي المركية حقيقة على سلسلة من الجروف الصخرية بوداعة.

ومن التلّة المجاورة، أعلن عن انطلاقة الملتقى العالمي الأول للنحت « جيم . . أمس المكان الآن » ـ وما قاب قوسين كلمات تشبه الصلاة، للشاعر أدونيس يختزل فيها معنى «الجبل» ـ والتي اتخذها المنظمون لهذا اللقاء شعاراً له.

المكسيك .. (كارلوس مونخي) ..

إذا اخترنا البداية من المكسيك، فلا بدّ أننا أمام حضارة غارقة في القدم يعبّر عنها بالتنّين، أو الثعبان الطالع من قاع الأرض، إنه ربّ الأرباب، لشعوب تلك البلاد التي ما زال أهلها الأصليون - والنحّات مونخي منهم - يقدّسون أو يتعبدّون لهذا الإله الى يومنا هذا، ويقدّر عددهم بعشرين مليون شخص.

عمل منسجم مع ذاته حقق تناغماً بتفاصيله المشغولة بعناية على تلك السطوح الكبيرة نسبياً، الملتفّة على نفسها بانسيابية وليونة تفضيان عن قوة وصلابة العضلات الدافعة بلياقة هذا الجسد الهائل، ليشكّل بتلك الإنثناءات ما يشبه العزف على البصر بإيقاع الوتر بين زمن الصمت والحركة، في اندفاع الحجم الصاعد إلى لحظة التوائه وانثنائه على بعضه في الهبوط، محقّقاً في نهاية التشكيل توافق الربط بين جمالية الشكل وعذوبة التكوين، وبين قوة المضمون والتعبير عنه بهذه البساطة في الصياغة، والتي تمنى الفنان أن يعكس هذا العمل بعض الخصوصية، للثقافة التي يحملها من بلده مكسيكو، عساها تضيف الى الأرض السورية، هذه العابقة بالحضارة، حجراً مقدّساً، كأساس لجسر من التواصل والتواشج بين الشعبين الصديقين العريقين في تاريخهما.

الأرجنتين .. (جورجي روميو) ..

لقد اختار لعمله تسمية تحمل بعض الغرابة للوهلة الأولى (حارس الحواس) ، ومن المعنى المباشر ندخل الى المضمون الذي أراده النحات، فمن شدّة حرصه على استمرار تدفّق المشاعر الإنسانية أمام تعقيدات الحياة وتكنولوجيا الحداثة من أن تتصحّر الحواس، أو تضمر القيم، فلا بدّ أن نحميها، كونها باتت تشكّل القلعة الأخيرة التي تحتوي الروح فينا، فأقام لها نصباً تذكارياً على شكل عامود مطلي بالذهب، يحيطه الحراس بتشابك الأيدي، وقد صاغهم بطريقة النحت النافر على شكل حلقة مستمرة مندمجة مع الكتلة الأساسية، معانقة متسلسلة بانتظام صارم متكرر من أسفل التكوين الممتشق على شكل البرج الناهض باستقامة الى نهايته، حيث صاغ بالخفاء على سطحها نحتاً صغيراً نسبياً لسفينة غير مشاهدة من الأرض يشبه شكلها تعويذة منع الحسد.

ربما حمّل النحّات عمله بعداً فلسفياً وروحياً، ورمزياً أحياناً من خلال التلوين على الحجر، ليضفي على التكوين الصامت حركة وإيقاعاً، وليمنح ربما المستوى الثاني من السطح في العمل تأكيداً كان ضرورياً، وبعداً إضافياً إنفعالياً يحرّض العين عن بعد لتتوقف قليلاً، قبل أن تتابع عن غير قصد تنقّلها، لمحطّات أكثر إثارة في العمل المستقرّ المتوازن. والذي أكّد ارتكازه أكثر عن قرب، تلك الإحاطة القوية من العناصر النافرة المشدودة الى بعضها، والتي توهمنا بهول الحجم ووزنه على الأرض.

رودولفو ناردي ..

أرجنتيني آخر، ولكنه على عكس مواطنه، فقد أنهى عمله بإتقان ورهافة تفوّقت على ما قصده من معنى لا يقدّم ولا



هانز موللر. إيطاليا.



فابريتسيو دينتشي، إيطاليا.



جورجي روميو، الأرجنتين.

يؤخّر شيئاً سوى بعض الثرثرة الجميلة على شكل مزاح، وكأنه ترك للمتلقي أن يستغرق في تفاصيل الكتلة الناهضة على شكل حجمين متداخلين متراقصين ليشكّلا معاً بالتحامهما تأليفاً يشبه إلى حدّ بعيد شكل زهرة اللوتس، أو اللسانين الملتحمين على جدّ تعبير النحات، إلاّ أن الأهم من ذلك كلّه ما يفيض به العمل من إيحاءات جنسية وحسّية جمالية عالية تصلنا من تدفق ارتماش الكتلة وهي تتهادى بغنج متمايلة صعوداً قبل أن تستقر بانتصاب عامودي مع خط الأفق.

لقد نجح الفنان في توظيف خبراته التقنية من أجل المزيد من التعبير لإنقاذ الشكل من مطبّ الإغراق في الجماليات، فقد برع بتنويع الملمس على السطح، ومقاربة الخشن للناعم، محدثاً تناغماً لطيفاً عند حدود التماس، أو خطوط التحام الكتلتين الممتشقتين معاً بتوافق إلى حيث نهاية التكوين الذي يختلف في الشكل ويتوافق في الفهم والتقنية.

كوريا ... (سي كوان يوم) ...

باختزال وحرص شديدين على القيم التعبيرية والتشكيلية، تمكّن النحات من إيصال فكرته للمتلقي، وبسهولة ومباشرة جسّد معنى (الحب) في عمله بالإسناد على الدلالات الأدبية، والمفردة الواضحة بعد تحوير لطيف، وتبسيط مفرط في الصياغة، منشئاً كتلتين ملتحمتين مشتركتين في فراغ واحد على شكل قلب، يمرّر الضوء والمزيد من الحب لوجهين متقابلين في أعلى التكوين، أو ما يشبه ذلك، لاكتمال المشهد بصرياً وأدبياً، محققاً الغاية بأقلّ جهد، ومبرّراً الوسيلة بعفوية



نبيل بصبوص، لبنان.



من أجواء الملتقى.

ذكيّة وإقناع مهذّب، لقد أمتع المتلقي وشاركه أمنياته، أن يظلّ هذا القلب عربون محبة، ونافذة للعبور والحوار بين كلّ شعوب الأرض من خلال هذا الملتقى على أرض سوريا التي كانت دائماً ملتقى للحضارات.

اليابان ... (كينجي تكاهاشي) ...

الذي أدهشنا بمهاراته التقنية، فبالرغم من جسده النحيل بدا مثل الماكينا اليابانية التي لا تهدأ، وبدقّة ورهافة استطاع أن يخدع بصرنا من براعته في إظهار البعد الثالث وإيهامنا بحجمه على سطح مستو، ومن اختزال التعبير في موضوعه (التدفّق)، تدفّق المياه بتلك الحركة المتماوجة والمستمرّة، من خلال تناوب النور والظلّ على السطح الذي بدا متحركاً من انسياب الموجة عليه بمرونة، يتكرر هذا المشهد على السطح من الجهة الأخرى للعمل بشكله المتوازي المستطيلات، الثابت واقفاً على السطح الأقل مساحة، ليبدو الحجم الناهض في الفراغ على رحابته وبسبب التقنية رشيقاً وأخفّ من الحقيقة، يشبه تدفق مياه دائم أو جريان نهر، إشارة إلى أهمية المياه لاستمرار حياة الإنسان (وكم يشبه هذا أيضاً تدفق الحياة واستمرارها بهذه الحيوية)، وليعكس الفنان من خلال هذا الإيهام البصري تلك الحركة الدائبة والإزدحام الحاصل في شوارع المدن الكبرى (طوكيو، نيويورك، دلهي...الخ)، لوصول الناس إلى أعمالهم.

هذا العمل الذي تطلّب من النحات مهارة تقنية مميّزة، لكونها الجانب الأهم فيه، بل الوحيد ربما، لذا تفوقت على

الجانب التشكيلي الذي لم يشغل بال الفنان، أو حتى مجرّد التفكير به، مكتفياً بدقّة الصياغة لتلك الأنساق من الخطوط المنحنية المحزّزة المتدافعة بتوثّب الحركة بزاوية مائلة، والتي تنشأ من تجاور الغائر منها للنافر، فتظهر عن بعد على شكل تخوم من الضوء تظهر وتغيب، أو كفعل الريح على السنابل في حقل تحت الشمس، إنها كل ذلك باقتدار، المتعة من دهشة العين بخداعها.

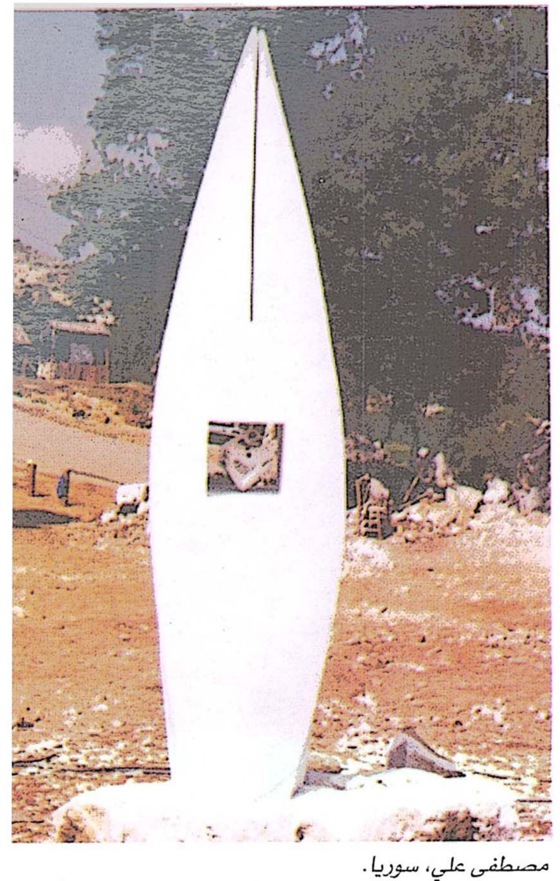
ألمانيا ..... (هانز موللر) ...

الصعود إلى الجنّة ... عنوان عمله، وما تمنّاه الفنان أن يصل مضمون ذلك إلى المتلقّي من خلال التأمّل في منحوتته، والتي أخذت شكلاً هندسياً معمارياً، اعتمد على السطوح النظيفة والصريحة التي ترسمها بأناقة خطوط رهيفة تحدّد نهاياتها الملتفّة، والمشكلة مع بعضها حجوماً متداخلة تصيغ من تراكبها درجاً في أعلى المنحوتة من الواجهة الرئيسة يقف في أسفله شخصان يتأهبان للصعود (رجل وامرأة)، يزنون بنظراتهم المتأمّلة الى السماء، محمّلاً الوجوه بتبسيط واختزال أقصى التعبير، معلناً تدريجياً بعد تمعّن أو تأمّل عن فلسفة المضمون الذي يخبّئ المعنى في قلب النحّات الذي أراده من الجنة، إنها دعوة لشكل آخر من الحياة لشعوب الأرض قاطبة، بحرية توفّر الكرامة والرفاهية لهم من غير تمييز، ليبدأ كلّ واحد من ذاته عبر ذلك الدرج ، ولا بدّ أن يصل الى ما يصبو اليه.

لقد طغى الموضوع بأدبياته على تفاصيل وجماليات العمل بشكل عام، رغم التحوير في صياغة الأشخاص الذي وصل إلى التماهي، بخاصة في الوجوه التي غابت معالمها لصالح التعبير الذي تفيض به العيون، والروحي المتضمّن في نظراتها الحائرة والمتأمّلة.

صربيا ... (جورجي كبجاك) ...

الذي يعمل في كرّارا بإيطاليا، فقد اختار كتلته على شكل متوازي مستطيلات، محدّداً الجهتين الأكبر مساحة كواجهة للعمل وخلفيته، فارزاً بداخلهما مستطيلا يمرّر الهواء وبعض



مصطفى علي، سوريا.

الضوء من حوافه بالإتجاهين، اجتهد الفنان في صياغة مداخلة لعديد من الحجوم الهندسية المشغولة بعناية، بتوافق تجاورها وحسن تداخلها مع بعضها على السطح الحامل لها، لما تحدثه من حركة وحيوية في الكتلة بشكلها النهائي ، ومدى ارتباطها باستمرار تلك الأشكال في الجهة المقابلة، ناقلاً الحركة من الداخل باتجاه الخارج إلى حيث الفضاء الذي يغلّفها ويحضنها من تداخله مع الحجم وارتباطه معه من الضوء القليل الذي يعبر خلاله.

صاغ النحات عمله بمفهوم النحت النافر (الروليف) على السطح، ولكنه دفعنا إلى الإحساس بالكتلة أو الحجم من طريقة تلقّيه للضوء، وعكسه أو امتصاصه له، والتي تتيح للظلّ أن يتناوب مع النور على الإحتفاء بتلك السطوح المتداخلة بحميمية الإنسجام وإلفة التجاور.

بينما موضوع العمل أو مضمونه، فقد ظلّ سراً في نفس النحات الذي سافر مبكّراً وقبل إنتهاء الملتقى، حيث أتاح بذلك للمتلقّي حرية اختيار العنوان الذي يريد.

رومانيا ... (دان استراتي) ...

يعمل أيضاً في كرّارا بإيطاليا، ومن فلسفة العنوان «العبور خلال ..» نتلمّس بعض المعنى الذي قصده من التسمية الناقصة، والتي بحاجة إلى من يكملها، أيضاً قصد أن تظلّ النافذة موصدة بعد أن شرع بفتحها، والتي أزاح معظم الكتلة من الجهتين مكتفياً بالإشارة الى حاجتنا الى لفتحها حتى يتم اللقاء ويستمر الحوار، فنعبر من خلالها إلى بعضنا.

الى هنا نبقى بالأدب، وخارج حدود النحت وإشكالياته،الذي ظهر في عمله على شكل ثنائية لمتوازيي مستطيلات متداخلين يمثّل أحدهما الجدار (الثابت)، والآخر (المتحرّك) النافذة، والمصاغ بعناية فائقة من حيث المبالغة في الإسراف بالتقنية والإخراج الفني لنهوض الكتلة بشكلها النهائي وارتقائها، وهذا ما منح العمل عوامل إضافية ميّزته بحركة لافتة من حيث جمالية التكوين وتوازن الوقوف بلياقة وتناغم التداخل بين الحجمين، وافتراض الفراغ الناتج من فتح النافذة للضوء المنهمر في تلك اللحظة من التخيّل، ذلك النحت، إنه كثير من الحلم وبعض الواقع.

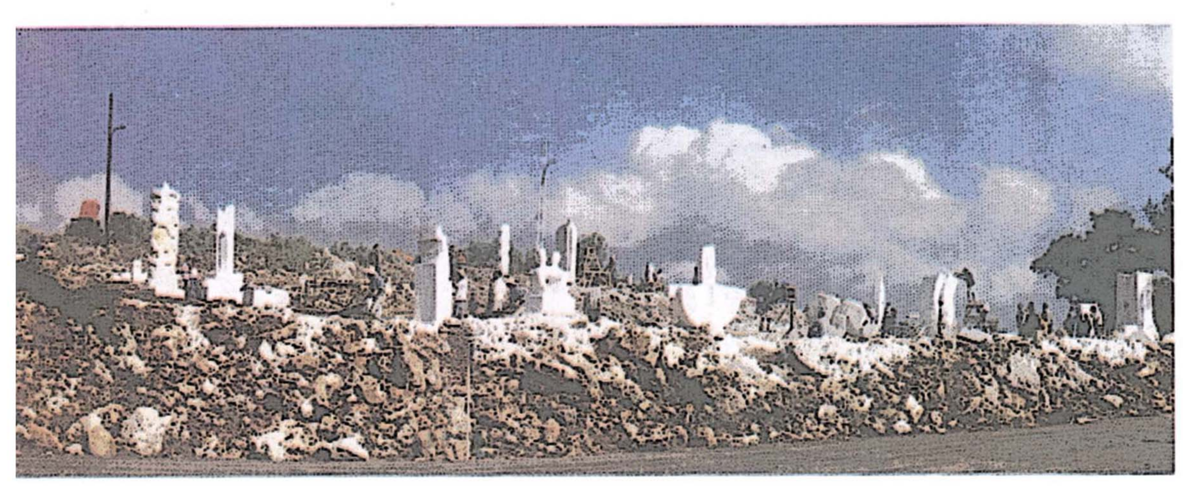
لقد أولى النحّات الأهمية في عمله، للأداء المتقن، من بساطة التشكيل، الذي حقّق للكتلة كلّ هذه الدهشة، وذلك الفضاء البهيّ لاحتوائها، وحضورها بالشروط الأمثل.

فرنسا ... (ليوناردو راكيتا) ....

من أصل روماني، يعمل ويعيش في باريس، لقد اختار لعمله فكرة بسيطة وتجريدية، إلا أن التنفيذ كان واقعياً والموضوع مجرّد بحصة يسمّيها النحّات «زلطة»، وقد نفّذها بحجم كبير نسبياً، بحدود المترين مكعّبين من الرخام، وتمنّى أن تلقى على شاطئ البحر فتحقّق المفارقة المطلوبة، والأفضل على الفرات، ليربط بين حضارة مابين النهرين وإنجازات الحضارة اليوم، هذه العلاقة جزء من أحلام النحّات، أن يترك في كل بلد يشترك فيه بملتقى «بحصة» أو «زلطة» تتشابه مع بعضها منشئة فيما بينها ذلك الرابط من التآخي والتواصل، أو العلامة الفارقة المميّزة لتلك الدول التي تقيم إهتماماً للنحت من خلال تلك المهرجانات الدولية احتفاءً بالثقافة.

ويأتي اختيار النحّات لموضوع البحصة، من ارتباطها بالماء ووجودها على الشواطئ بمحاذاة الأنهار حيث هناك نشأت الحضارات الأولى، واكتشاف أوّل ظهور لتطوّر الحياة واستقرار الإنسان.

فقد صاغ النحّات عمله بكثير من العناية لتصل في تشكيلها



الموقع العام.



المكان.

وملمس سطحها الى ما يقارب شكلها الإعتيادي الذي غالباً ما نصادفه، ومنسجمة مع بعضها وفراغها الخارجي الذي أحدثه بهذه الخصوصية من الإحتضان، للشكل الإنسيابي البيضوي لسطح العمل، وهو لطيف من حيث التشكيل، يعكس الضوء من كل الإتجاهات ومن جميع سطوحه المتواصلة والمشكّلة حجماً مغلقاً بيضوياً كبيراً ومريحاً بصرياً، يمكن أن يستوقف أي مشاهد متأمّلاً مندهشاً من حضوره على الشاطئ مثلاً، أو على الطمي قرب الأنهار، تلك إشكالية الفن، بين حقيقة الواقع الراهن وجماليات المشهد المصاغ.

بريطانيا ... (دارين بيدون) ...

اختار لعمله موضوعاً من الميثولجيا، فقد حلّق في خيالاته لينسج منها وجهاً لأحد الآلهة، أو هكذا يفترض، من المبالغة في الحجم والتعبير الذي كاد يفيض من كلّ تفصيل فيه، ومن التحوير والتبسيط في الصياغة التشكيلية لصالح الرمز والدلالات المميّزة لثقافات شعوب وحضارات عديدة، اجتمعت في هذا العمل لإغنائه تشكيلياً وليعكس أكثر من فهم أو تأثير، أوهي حصيلة المعارف والذاكرة التشكيلية البصرية للفنان واجتهاده ربما في الإطلاع على تلك المؤثّرات والخصائص التي أرادها، فالعيون الواسعة البارزة من الحضارة السومرية أو الرافدية عموماً، والشفاه النافرة المنتفخة من الإفريقية، والأنف وما يعلو الرأس ربما من حضارة شعوب «المايا» أو شرق أسيا.... الخ.

لقد اختار النحات أن ينهي عمله بحسّ تزييني يضيف له بعداً جمالياً يلطّف من فلسفة الإيحاء بالرموز ودلالاتها، رغم التبسيط الشديد والتحوير والمبالغات في الشكل الذي اتبعه

دائماً لصياغة التعبير الأكثر حيوية ، من خلال التقاء الحجوم وانسجامها مع بعض في علاقات متناغمة من حيث دخولها أو بروزها، لترسم أشكالاً بالظلّ على المناطق المضاءة من السطح، تحدّد من خلاله حجم الخط الذي يرسم خصائص الشكل أو مفهوم الكتلة.

إيطاليا ...(جوسبين لابرونا) ..

من جزيرة صقليا، ثبّت قمراً هلالاً في قمّة الكتلة، والذي زاد من شعورنا بارتفاعها مسار تلك الخطوط المظلّلة، أو الشقوق العمودية التي أحدثها طولانياً من أسفل العمل الى أعلى جسم الكتلة الأساسية، المتفاوتة في الملمس وهي تصيغ تأثيرات بصرية غاية في التناغم والإنسجام على تلك السطوح، تتقاسم الظلّ الوفير والضوء الغزير باتفاق حرج قد يلطّف من الحجم الكبير الذي حجزته في الفضاء.

اشتغل النحّات واجهة كاملة بتأثير الأداة الحادّة تحزّيزاً أفقياً مرصوصاً متراتباً، بينما نفّذ الجهة المقابلة بمفهوم آخر أقرب الى العمارة، مفرّغاً حجرات مختلفة في حجومها ومتجاورة تحجز الظلّ والنور في آن معاً على الواجهة الرئيسة منها، حيث علّق حجراً من الطبيعة بخيط ثبّته في وسط سقف الحجرة الأكبر ينوس يميناً ويساراً من تأثير الهواء، أضاف حركة على الصمت الذي يسود في مثل تلك التكوينات المعمارية والأجواء الأقرب الى الطقوس الدينية وشكل الأضرحة والمزارات.

والقمر في أعلى الكتلة أراده للتعبير عن حلمه بعودة تلك النهضة العمرانية والفنية والثقافية، وفي سوريا بالذات كونها مهد الحضارات وهي التي أهدت البشرية مفاتح الثقافة، وفي عودة القمر في كل مرة يتجدّد حلمه بعودة الأمجاد لتلك الحضارات العظيمة، من خلال تحريض الذاكرة على إستعادة المضيئ من المحطّات في تاريخ البشرية منذ نشوئها. وسوريا الذاكرة الجامعة لعديد من الثقافات عبر الزمن، لذا كانت أمنيتي أن أترك فيها هذا الحلم وبعض الأمنيات وقمراً هلالاً.

(فابريتسيو ديتشي) ...

من إيطاليا أيضاً، الذي يستعرض في عمله مهارات تقنية بديعة، الى درجة أحدثت صدمة للمتلقي من إندهاش العين وإغوائها في متاهات تلك المسارب الضوئية التي تتيح للرؤية أن تتجلّى في جماليات الصياغة، ودقّة الصنعة من رشاقة الحياكة في نسيج الكتلة الرخام التي تبدو بين يديه مثل العجينة مطواعة أمام خبرة النحّات واجتهاده في التعامل معه.

إنه ببراعة ينسّل الزائد من الحجر عن الحجر، ليخلّص الكتلة التي يريدها عن الجسم الأساسي، على شكل سيولات منسابة دقيقة تتداخل طولانيا مع بعضها، لتشكّل شبكة معقّدة من الإندفاعات الرخامية على شكل الصواعد والنوازل المحرّرة من الخلف والمرتبطة بالجسم الأساسي للكتلة من أسفل وأعلى، تهبط وترتفع ضمن مسارب مخصصة لها تتوازى باصطفافها، ممررة الضوء من خلفها بخفة.

هذا السطح الذي يشكّل واجهة العمل الرئيسة من حيث الإغواء البصري، فقد انتهى على شكل بانوراما حقيقية تجمع بالتوازي الإبداع والصنعة المتفوقة، تاركاً للنحت الواجهة الأخرى والتي اختلفت في الصياغة والفهم عمّا أنجزه هناك، فقد اجتهد في إنشاء سطوح نظيفة لقطوع ناقصة متراكبة بتداخل ملفت وإزاحات بصرية آسرة، من تناغم المجاورة في مستويات الحجوم المتتالية، وحميمية انحناءاتها على بعضها عند النهايات، لتبدو هذه الواجهة محطة بصرية مريحة نسبياً، وهي تنهض متكئة بانحناء وانسيابية على تلك المتخمة بالجماليات من إعجاز التقنية، لينتهي العمل على شكل ثنائية لكتلتين ملتحمتين بفارق زمني وتقني، يفصل بين الصمت والحركة ، بين «الأدب» الموضوع أو المضمون، الغائب الأكبر في هذه المنحوتة، وبين التقنية أو المهارة في الصنعة الحاضرة بقوة هنا.

إسبانيا .... (نيل إسلا) ..

أنهى عمله مبكّراً وغادر، تاركاً الكتلة بمواجهتنا على شكل نصف دائرة قطرها الى الأعلى وبعمق يسمح للعمل أن يستقرّ بحذرعلى نقطة تتوسّط السطح المنحني المغلق من الأعلى، يتقاطع مع بروز من الجانبين لحجم منفصل ومتداخل مع جسم العمل، يشكّل قطعاً أفقياً يوازي خط الأفق بحال من التوازن لتكوين قلق وملفت بصرياً، صاغه النحّات بخصوصية

تفوّقت فيها التقنية، إلاّ أنها لم تمنع تألّق التشكيل الذي بدا واضحاً من إمكانات الفنان في شحن الكتلة بانفعال، نتيجة توافق وخلاف تداخل مجموعة من الحجوم الأنيقة المندفعة من الجسم الأساسي للمنحوتة بتناغم انثناءاتها وظهوراتها، أو توريّاتها البصرية على السطح المستقر، يدغدغ العين حرج فضولها، ويستفزّها الخيال لمتابعة الفرجة من الجهة الأخرى، والتي لا تقلّ إمتاعاً عن هذه، فهناك أكثر من علاقة ربط بين الجهتين المتشابهتين في الشكل بعامة، والمختلفتين على التفاصيل الأكثر إدهاشاً.

سافر النحات قبل أن ينتهي الملتقى بفترة، وقبل أن يبوح لنا بالحكاية التي أراد أن يوصلها لنا من وجهة نظره، فترك لنا الباب مفتوحاً لنعبر من جهة الى أخرى نتابع التفاصيل التي لا تزيدنا إلاّ غربة، أو رغبة في اكتشاف المتعة من تجوال العين في متاهات التجريد الغنائي، الذي يزيد البصر طرباً، ليتركنا أمام كتلة رشيقة، من حرج ارتكازها نشعر برقصها.

مصر ....(حسام الدين غريبة) ..

إنّ أكثر ما يدلّل على ثقافته البصرية كنحّات، شكل العمل الذي توصّل إليه، والمؤلّف من ثلاثة أنصاب على شكل الأعمدة التي نهضت مختلفة في حجمها ومنشئة فيما بينها علاقة إشكالية، ورياضية جدلية من تجاور استقرارها، وقلق توضع الكرة على الأقصر منها، ممّا منح العمل إيقاعاً وحركة قلّلت من صمت التكوين الهندسي وصراحة سطوحه وانتظام تعامدها مع خطّ الأفق، التي تشبه أنصاب المسلاّت المصرية القديمة، شكل معماري يعتمد التجريد الهندسي في تراكبه، وعلى التوازن البصري في علاقات الكتل الثلاث ببعضها من جهة، وعلاقاتها مع الفراغ المتغلّغل بداخلها والمحيط بها من جهة ثانية، حيث صعوبة احتضانها مجتمعة في آن معاً.

ويمكن لنا قراءة العمل أدبياً على شكل عائلة تشبّثت بالأرض وهي تنظر إلى السماء، فالنحّات أبقى على السطح تأثير الأداة في بعض المناطق، في حين غيّر من شكل التقنية أو الأداء على مناطق مجاورة لتلك، بقصد التلوين ما بين الظلّ والنور ودرجة تلقي كل منهما له، أو مدى ارتداده عليه.

لبنان ... (نبيل بصبوص) ..

إبن «راشانا»، قرية النحت العالمية، وإبن العائلة العريقة في تنظيم ملتقيات النحت، فقد صاغ هذا اللبناني كتلة رشيقة في قوامها، ولافتة من حيث استقرارها المرن ونهوضها الحاني، محرّضة الفضاء الخارجي على احتضانها بحميمية وحبّ، لانسيابية تكوينها القوسي، ومن السطوح الصريحة التي تحددها خطوط ليّنة ونظيفة متداخلة فيما بينها، يتلاشى بعضها على السطح من الأسفل، بينما تنفر من الجهة الأخرى مستندة على التي قبلها بسماكية متفاوتة محدثة ظلاً يحدّد نهاياتها، ومن الجهة الثانية تبرز من خاصرته مجموعة حجوم مندفعة بزوايا حادة أو قائمة تحجز بينها عتمة من شدة بروزها بمجاورة بعضها، تتوزّع هذه الجهة من العمل بتنوّع تداخلها وجمالية تراكبها، حتى لتبدو وكأنّها تنسّل من صفحة الرخام بعذوبة محدثة إنفعالاً راقصاً يردّ على الصمت والسكون الذي يغلّف معظم الواجهات المتبقية من العمل، ليعكس بالنتيجة تلك العلاقة السرية التي أعلنها النحّات من شدة الرقص في الكتلة ،إنها جدلية العلاقة في الثنائية، مابين الصمت والحركة، الضوء والظلّ، الحجم والفراغ، مثل الموسيقا والنحت، مابين العزف على الوتر، وأنين الحجر.

سوريا ... (ماهر بارودي) ...

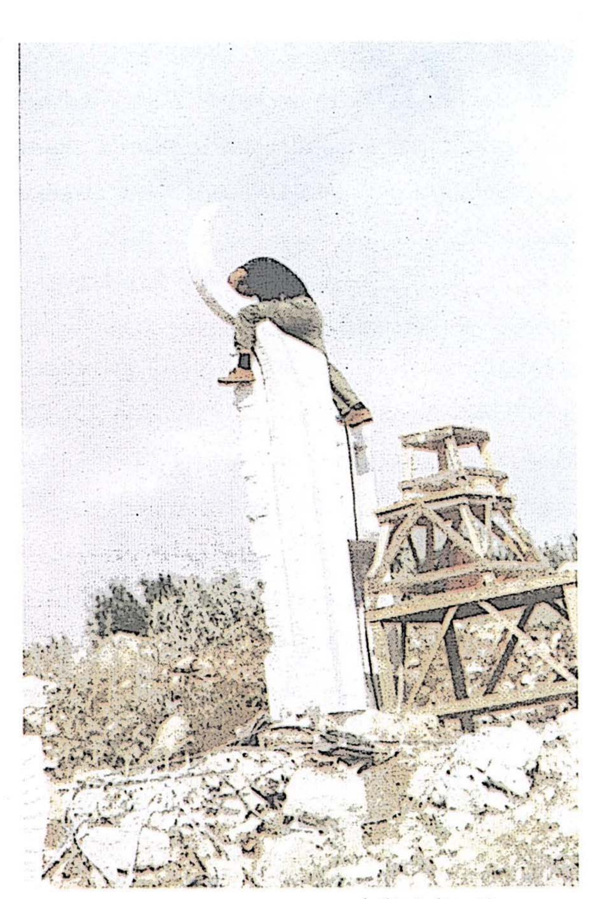
نحّات سوري مقيم ويعمل في «ليون» بفرنسا، تبدأ إشكالية منحوتته من العنوان «الولادة من فوق»، حيث المناخات السريالية تخيّم على الكتلة، والتي تؤكّدها حركة الأدراج المقلوبة والمنشأة في منتصف أحد السطوح وسط العمل الناهض بارتكاز قويّ من شكله الهرمي، والذي يشبه في عمارته طرز المباني الدينية والأضرحة، أو المقابر الملكية، من تناظر النتوءات في الأعلى وتوضّعها على شكل هرم مقلوب، والتي تزيّن عادة مداخل القصور والخانات، بينما يخرج من وسط وأعلى الواجهة الأخرى شكل بيضة في وضع يشبه مخاض الولادة، وكأنها تتهيئ للتحرر من جدارها بانتظار الوليد، وإلى الأسفل من نفس الواجهة أجرى النحّات تفريغاً مناسباً لشكل الكتلة المضافة والمشغولة بعناية لرأس خاروف

من أحجار الطبيعة، وجه يفيض بالطيبة والرضى من شدّة التعبير بالصياغة الواقعية، ليتضمّن العمل بالنهاية أكثر من أسلوب وفهم، بالإضافة الى الرموز ودلالاتها الموحية، وجميعها على نفس السطح أحياناً، لتعكس بذلك رؤية الفنان الذاتية في تلك اللحظات من الحرية الكاملة في التعبير، متحررة من الأنماط الجاهزة، مغلّباً في ذلك الجانب الروحي على جماليات الشكل في عمله. والذي يشبه المغامرة التشكيلية، لكنها المغامرة الناضجة والتي تؤكّد من حيث فلسفة المشهد، كثيراً من دهشة العنوان «الولادة من فوق».

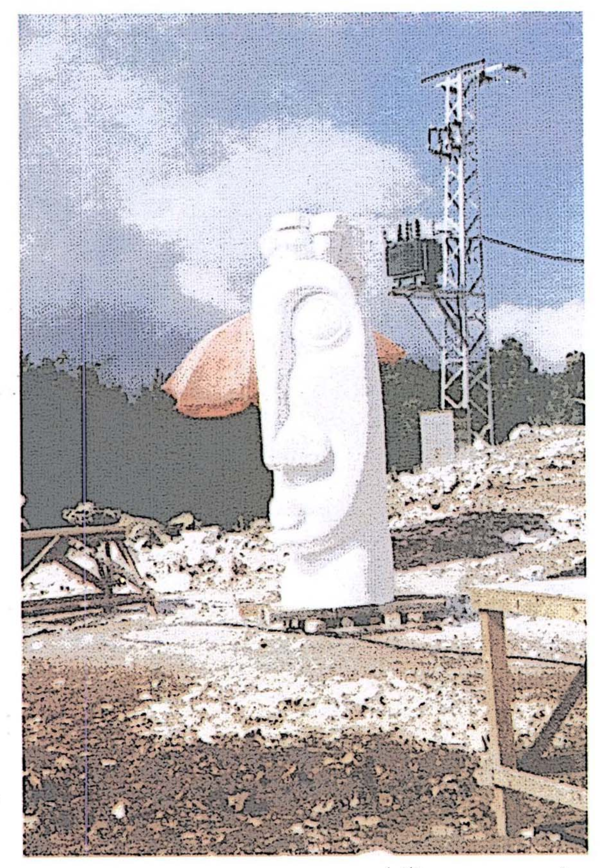
إنّ أكثر ما ميّز عمل الفنان تباين لحظات التعبير في مناطق العمل المختلفة، من رهافة حسّ الفنان والفوضى الجميلة في ذاته التوّاقة الى مزيد التحرّر والتحليق في فضاءات المخيّلة الرحبة، ضفاف الروح الفسيحة.

مصطفى علي ....

مدير الملتقى، نحات مجتهد وحيوي، أنجز عملاً لافتاً من حيث بنائه التجريدي، وتشكيله باختزال مدروس، وتحوير في الكتلة لتقارب في قوامها شكل حبة القمح، أو السنبلة عن بعد، ليعكس الضوء من جميع جهاته، بينما يمرره بإشكالية عبر فتحة مربّعة تخترقه من أسفل ووسط الواجهة الرئيسة الى الجهة الأخرى محدثة مكعّباً من الضوء، يعترض بصرياً ذلك العبور للهواء والضوء معاً، توضّع مكعّب آخر أصغر من الحجر الطبيعيّ هذه المرّة. وبارتكاز قلق على أحد رؤوسه بزاوية مائلة، ربما أحدثت هذه الفتحة على صغر حجمها تغييراً في



جوسبين لابرونا، إيطاليا.



دارين بيدون، بريطانيا.



رودلفو ناردي،الأرجنتين.

إيقاع ورتابة التوازن الصارم لمجمل الكتلة الناهضة برشاقة وانسياب شكلها المخروطي، حيث ينصّف واجهتي العمل من الأعلى خطّ شاقولي مستقيم وعميق في السطح نسبياً، يهبط بسواده ثقيلاً من القمّة باتجاه الأسفل، مضيفاً لتلقّي العين ايهاماً بانفصال الكتلة إلى إثنتين متناظرتين أصلاً، ومخفّفاً من توهّج الضوء وانعكاسه بقوة، متيحاً للرؤية أن تكتمل.

من بساطة اختيار الفنان لموضوعه، قصد الدلالة إلى أولوية المضمون، تلك الثمرة المباركة، وعراقة الأرض السورية في إنتاج أفضل أصناف القمح في العالم، والتي تستحق التكريم بنصب جمالي يخلّد المعنى، ويؤكّد الغاية من خلال الشكل المميّز والرشيق، الممتشق بانسيابية عبر الضوء الغزير الذي يغمره، ليفيض جمالاً وعذوبة.

إنّ اختزال الشكل وتحويره، ربّما أضاف للعمل بعداً رمزياً، وجمالية تشكيلية استمدّها من توريات التجريد الغنائي، الذي من خلاله حقّق إشكالية التوازن القلق ، لنهوض كتلة مخروطية عامودياً في الهواء، هو افتراض تشكيلي يثير فضول البصر، وفطنة البصيرة، حيث تنتشي المخيلة ، فتحلّق مع الكتلة، لتذوب هناك في سرّ الأبيض المنعكس من نشوة الروح.

ج جيم . أمس المكان الآن ...

ومضى نهار آخر ...

بل ثلاثون نهاراً وثلاثين ليلة، أمضاها النحاتون في رحاب اللاذقية، وعلى الرّحب والسّعة، مثلما كان اللقاء حاراً، حميماً، وبفرح غامر استقبلت دمشق الفنانين الأجانب على دفعات، إعتباراً من منتصف تمّوز، احتضنتهم بحميمية حاراتها القديمة، وفي أحد بيوتاتها الفنية -(محترف النحّات مصطفى علي) - في شارع تل الحجارة، والذي تصل إليه من القوس الروماني في الشارع المستقيم باتجاه الجنوب، (مؤسّسة صالة الفنون)، البيت الذي شهد بداية التحضيرات للملتقى العالمي الأول للنحت، هنا حيث تجمّع النحاتون قبل انطلاقتهم إلى اللاذقية ، تجوّلوا في فسحة الدار، الذي يضمّ مجموعة من الغرف تحتوي مبدئياً أعماله، وهو يعمل منذ فترة باجتهاد لتجهيز المكان بكلّ ما يلزم لخدمة الفنون التشكيلية والفنانين، كمؤسّسة خاصة تعنى بالشأن الثقافي والتشكيلي بخاصة ، والملتقى والعمل على استمرار إقامته أحد اهتمامات القائمين على هذه الدار الفنية بإدارته وإشرافه.

الملتقى العالمي الأول للنحت (من هذه المؤسسة) ، شكّل رسالة محبة وسلام الى العالم، حملها النحاتون معهم الى بلدانهم التي جاؤوا منها بتصوّر ما ومحدّد عن سوريا، واليوم بعد أن غادروا وفي عيونهم دمعة الفرح ومشاعر المحبة التي غمرتهم من أهل المنطقة البسطاء والطيبين على مدى شهر من المتعة المضنية، على أمل وأمنيات بزيارات متكرّرة.

إذن مثلما كان اللقاء حاراً، حميماً، كان الختام أيضاً أكثر حميمية، بل أكثر حرارةً وتأثّراً.

(ج . جيم أمس المكان الآن)، بامتياز .. كان شكلاً آخر للحوار.

❖ ❖ ❖

اتحاد

الفنانين التشكيليين..

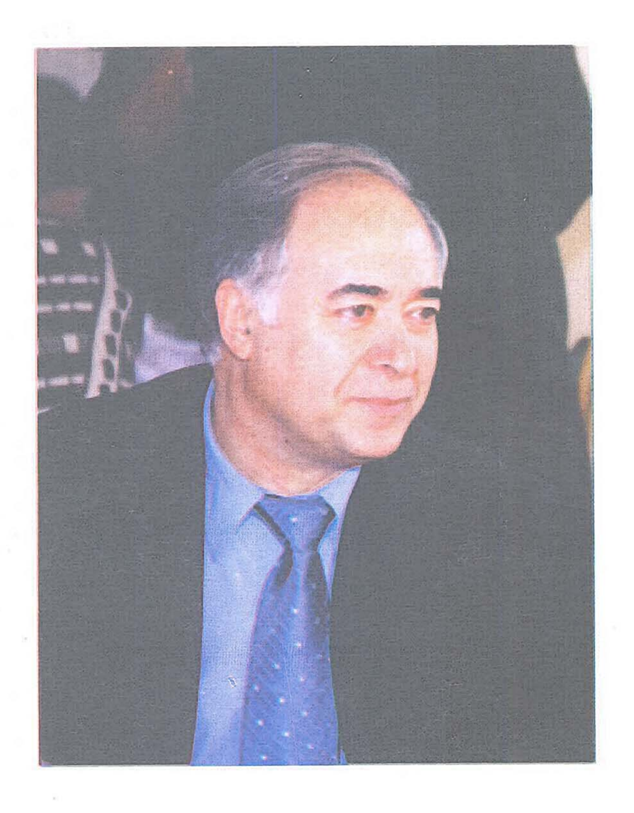
القانون قفزة باتجاه المستقبل.

يعتبر القانون الذي صدر عن السيد رئيس الجمهورية بتشكيل اتحاد الفنانين التشكيليين في سورية منعطفاً هاماً وكبيراً في تاريخ الحركة التشكيلية، ويأتي صدوره انعكاساً لسياسة التطوير والتحديث في المجتمع التي يقودها سيادته، والقانون الجديد لا يقل أهمية عن المرسوم لتشريعي رقم 162/ لعام 1967 الناظم لعمل النقابة، ذلك لأنه ولأول مرة في تاريخ النقابة والتي أصبحت اتحاداً تنفرد النقابة بقانون خاص بها لأنه وكما نعلم فإن النقابة منذ تشكلها ألحقت إلحاقاً بنقابة الفنانين وبالقانون الذي تم ذكره آنفاً.

وسرعان ما قامت نقابة الفنانين بتطوير قانونها وتجديده وتم إلغاء القانون القديم الذي كنا قد ألحقنا به ولم نلحظ بالقانون الجديد لنقابتهم وهكذا وعلى مدار أكثر من ثلاثين عاماً لا تملك نقابتنا القانون الخاص بها والذي ينظم عملها المهني ولا تملك أي صندوق «صندوق التقاعد، صندوق التكافل الاجتماعي، صندوق المعونة الفورية..» ولم تستطع النقابة تقديم أي خدمة للفنانين إلا ما نذر ذلك لأن ماليتها وميزانيتها المتواضعة كانت تأتي من المساعدات وهذا أثر على الأداء النقابي وأعاق تنفيذ الكثير من المشاريع ولم يسمح للنقابة بتنفيذ مهامها وتحقيق تطلعاتها في خدمة الفنانين التشكيليين، إضافة إلى أن القانون الذي كنا نتعلق

به والذي كان يؤطر عملنا النقابي أصبح قديماً وأن ثمة ثغرات في النصوص والمواد وظهور العديد من الاختصاصات الفنية إضافة إلى التحولات الاجتماعية والاقتصادية أدت إلى تغيير في طبيعة العلاقات في المجتمع ورافقها تطور تشريعي وهذا ما دفع الفنانين التشكيليين المطالبة بتعديل وتطوير القانون بشكل يؤدي إلى تدارك الثغرات وإضافة الاختصاصات الجديدة ومسايرة التطوير التشريعي في القطر، لذا كان لابد من إعادة النظر في النصوص وتعديلها واستدراك النواقص وتطوير الكثير من المواد في القانون الجديد بشكل يميز بين تعريف الفن كمهنة وبين الغايات التي يسعى إليها الاتحاد كتنظيم مهني له دور قومي ووطني واجتماعي، فجاء القانون الجديد مؤكداً على هذه المهام للاتحاد والتي يسعى إلى تحقيقها بالتعاون مع سائر النقابات والاتحادات والمنظمات الشعبية.

القانون الجديد قفزة نوعية باتجاه المستقبل، يضع الفنان التشكيلي في طريق تطوير إبداعه وتحفيز أدائه وذلك من خلال المكاسب التي سيحققها له عن طريق الصناديق الداعمة لاستمرار عطائه والتي كان محروماً منها منذ تأسيس النقابة.

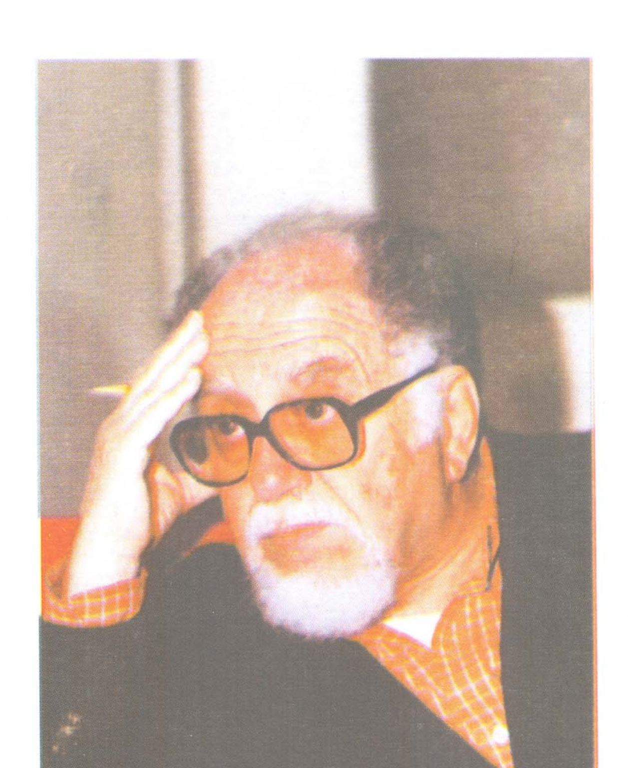


■ د. حيدر يازجي

نقيب الفنون الجميلة

حرية التعبير لا تنفصل عن روح النقد!!..

إن إصدار قانون تشكيل اتحاد الفنانين التشكيليين في الجمهورية العربية السورية يدعم ومسيرة الحركة الفنية في سورية ويؤكد على أن الفنان مدعوٌ إلى لعب دور ثقافي وتثقيفي، إلى رفد الحياة الفكرية في سورية بإنتاج يشارك



في رفع مستوى تذوق الفن التشكيلي حتى يصار إلى تكامل ثقافة المواطن مع إنتاج الموسيقيين والأدباء، فيصبح التذوق الفني في شمولٍ يهذب الروح المعنوية الفردية والجماعية لدى المواطنين.

وقد لفت نظري ما جاء في الفصل الثاني من قانون الاتحاد في أهدافه ومهامه، وعلى الأخص الفقرة (د) التي تحدث عن استلهام التراث الحضاري الإنساني للأمة العربية، والفقرة (و) التي تقول بالإصرار على الحفاظ على حرية التعبير الفني وتنمية روح النقد البناء.

وأودّ هنا أن استرسل بعض الشيء في تأمل ما جاء في هاتين الفقرتين:

فاستلهام التراث الحضاري الإنساني للأمة العربية لابد أن يسبقه تحليل علمي وتاريخي واجتماعي لثوابت هذا التراث في المكان ومتحولاته في الزمان، أي استشفاف الصفة الجمالية لإبداعات الإنسان العربي في علاقة ارتباطه بجغرافية المكان وملامح الناس والبيئة. ثم دينامية هذه الصفة الجمالية في تفاعلها مع إبداعات الحضارات التي تمازج بها التراث الحضاري للأمة العربية وما حملته تلك الحضارات من صفات جمالية، ثم يُصار إلى اكتشاف الصفة الإنسانية في التراث الحضاري العربي في لحظات ازدهاره.

أما حريّة التعبير فلا تنفصل عن روح النقد البناء تلك الروح التي تُنمي الوعي بأن الثقافة الفنية والإطلاع على منجزات الفكر الفني المعاصر تمهد كلها لإبداع واعٍ أصيل في تحرره من التقليد السطحي أو تكرار طروحات الموجات الفنية الآنية.

وبذلك تضاف معرفة التراث إلى استيعاب الفكر المعاصر، فلا يعود البحث التشكيلي أسيراً لعناصر التقليد. ومنها ما عفى عليه الزمن. بل يصبح بحثاً يؤدي إلى طرح شكلي معاصر في مفرداته جدي في ارتباطه بالإنسان والبيئة، يتخطى الحنين الفلكلوري لاستمراء أشكال التعبير المستهلكة ومعافىً من السقوط في فوضى التجريب الاعتباطي والمجاني.

■ د. الياس زيّات

استيعاب الجمعيات التخصصية..

يكتب المرسوم /55/ محاوراً عدة منها الجانب الإبداعي والاجتماعي والاقتصادي والمهني، فهو يرمي للارتقاء بهذه المهنية التي تشكل نموذجاً جديداً في ترتيب البيت النقابي من الداخل والخارج، لأن اتحاد الفنانين التشكيليين يرصد جملة من الحمايات ذات الصبغة المهنية والإبداعية بدءً من الإدارة والتنظيم إلى المسائل التخصصية، وإن الجمعيات التخصصية هي منجز حقيقي وقراءة نموذجية للمبدع، من رعاية للتعبير الفني والنقد العلمي، وإتاحة المناخات للمبدعين والموهوبين في ظل »الحرية المسؤولة« وتوثيق النتاج الإبداعي والاهتمام بمختلف المسائل الأرشيفية وإصدار الدوريات والنشرات والمطبوعات.

ولا ننسى الجوانب الأخرى »الخدمية« المعاشية والصحية والاجتماعية، وكذلك الثقافية والاقتصادية، حيث يأتي المرسوم /55/ كنظام عملي، يجمع الأفكار والرؤى ويضعها في الظرف الخدمي للفنان، كالأجور والتعريفات ذات الصبغ العلمية والفنية.

يحدد المرسوم التعاريف الفنية فيضعها في مكانها الحقيقي، لتكون الضابط الحقيقي للأمزجة التي لا تفي بالغرض الإبداعي، كما وأن المرسوم يحفز دور الفنان في مختلف المؤسسات والهيئات، ليقوم بدوره في تكريس الجمال وتنمية الذوق الجمالي في المجتمع.



■ المصور أنور الرحبي

القانون.. مكرمة كبيرة..

شكراً للسيد الرئيس.. وتحية من القلب وتهنئة صادقة من واحد عاصر حركة الفنون التشكيلية منذ المعرض الأول للدولة الذي أقامته وزارة المعارف بدمشق عام 1950 وأتمنى على زملائي الفنانين التشكيليين سواء الأعضاء في مجلس إدارة النقابة أو الأعضاء العاملين في النقابة، أن يجندوا أنفسهم ويعملوا يداً واحدة وبروح الفكر المؤسساتي من أجل إنجاح دور الاتحاد الجديد لذي كلن حلماً يراودنا منذ أكثر من نصف قرن وأصبح اليوم حقيقة، أتمنى أن يكون رائد الجميع العمل الإيجابي والمخلص والصادق لرفع سوية العمل الفني، ورعاية الفنان وعمله الفني، والعمل الجاد لإثبات دور الفن التشكيلي في بناء حضارة الوطن.. بناءً متكاملاً مع جميع الأنشطة والفعاليات الموازية في الثقافة والاقتصاد.. والتربية والتعليم، وجمع شمل الفنانين، كل الفنانين، وتوحيد جهدهم من أجل مواجهة الخطر الداهم الذي تدعو إليه الجهات الاستعمارية في محاولة مسح وإلغاء الهوية القومية والوطنية الحضارية للأمة العربية بإلغاء وطمس كل ما يمت إلى التراث الحضاري الموروث الشعبي بصلة تحت شعار (العولمة) وسيكون للاتحاد الجديد مهمات صعبة وكثيرة ومتشعبة، ولكن الاتحاد لن ينجح وحده ورئيسه المنتخب المقبل لن ينجح وحده، ومجلس إدارته ومكتبه التنفيذي المقبل لن ينجح وحده، والمهم أن يتعاون الجميع داخل المكتب التنفيذي وخارجه.. من أجل تحقيق حماية تراثنا الحضاري العريق والأصيل والمحافظة على موروثنا الشعبي اللذين يحددان هوية الوطن الحضارية.



أتمنى لهذا الاتحاد وللفنانين وللحركة الفنية النجاح والتوفيق في ظل وطن حر مستقل قوي يقوده قائد ثوري شاب جريء يواجه العالم بالتحديث والتطوير والعمل المسؤول الجاد هو الرئيس الغالي الدكتور بشار الأسد..

مبروك.. مبروك.. مبروك.. وألف شكر للسيد الرئيس..

■ د. غازي الخالدي

جريدة المجلة ...

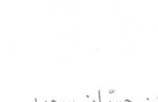
العدد 72










إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري..

■ شهد متحف مدينة (باد بير ليبورغ) في ألمانيا بتاريخ 2004/10/15 معرضاً للفنان العربي السوري «ناصر حسين» ضم 45 لوحة. يُذكر أن الفنان «حسين» يتابع دراسته العالية للفن في ألمانيا.

■ ما بين 20 و29 تشرين الثاني 2004 شهدت دار الأوبرا المصرية في القاهرة، معرضاً للفنان العربي السوري المقيم في بيروت «حسن أدلبي» حمل عنوان «تقاسيم على الوجه» وذلك على هامش مهرجان الموسيقى العربية الثالث عشر.

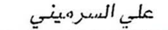
■ أقام الفنان العربي السوري «محمد غنوم» خلال النصف الأول من شهر كانون الأول 2004 معرضاً لأعماله في صالة مركز «رؤى» للفنون في العاصمة الأردنية «عمان».

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون الجميلة بدمشق مساء 2004/11/2 معرضاً جديداً للفنان «ابراهيم الحميد».

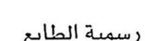
■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق مساء 2002/11/21 معرضاً للفنانين محمد علي خليفة وجميل عبيد.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2002/11/17 معرضاً حمل عنوان «الحركة التصحيحية في عيون الفنانين التشكيليين».

■ شهدت صالة «نصير شورى» بدمشق


علي السرميني




رسمية الطابع

مساء 2004/11/20 معرضاً للفنان «عماد الشوا».

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون بدمشق مساء 2004/11/20 معرضاً للفنان «حازم عقيل».

■ شهدت قاعات الصليب بدمشق مساء 2004/11/20 معرضاً للفنانين بشير بدوي، نعمت بدوي، جبران هدايا.

■ شهدت صالة «دار كلمات في حلب» مساء 2004/11/21 معرضاً للفنانة «سارة شما».

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2004/11/22 معرضاً بمناسبة الذكرى المئوية لولادة الفنان العالمي «سلفادور دالي».

■ شهدت صالة «السيد» للفنون في دمشق مساء 2004/11/21 معرضاً للفنان «علي السرميني».

■ شهدت صالة «مصطفى علي» بدمشق مساء 2004/11/23 معرضاً للفنان الضوئي «حسين صوفان» حمل عنوان «الرقص في الظلام» ضم مجموعة من الصور الضوئية المنفذة بالأبيض والأسود.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/11/22 معرضاً للفنان «عمر الحكيم».

■ شهدت صالة «فاتح المدرس» للفنون بدمشق مساء 2004/11/25 معرضاً للفنان «نبيل السمان».

■ شهدت صالة المعارض في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق مساء 2004/11/28 معرضاً للفنان والمؤرخ وعالم الآثار «خالد معاذ» حمل عنوان «إبداعات».

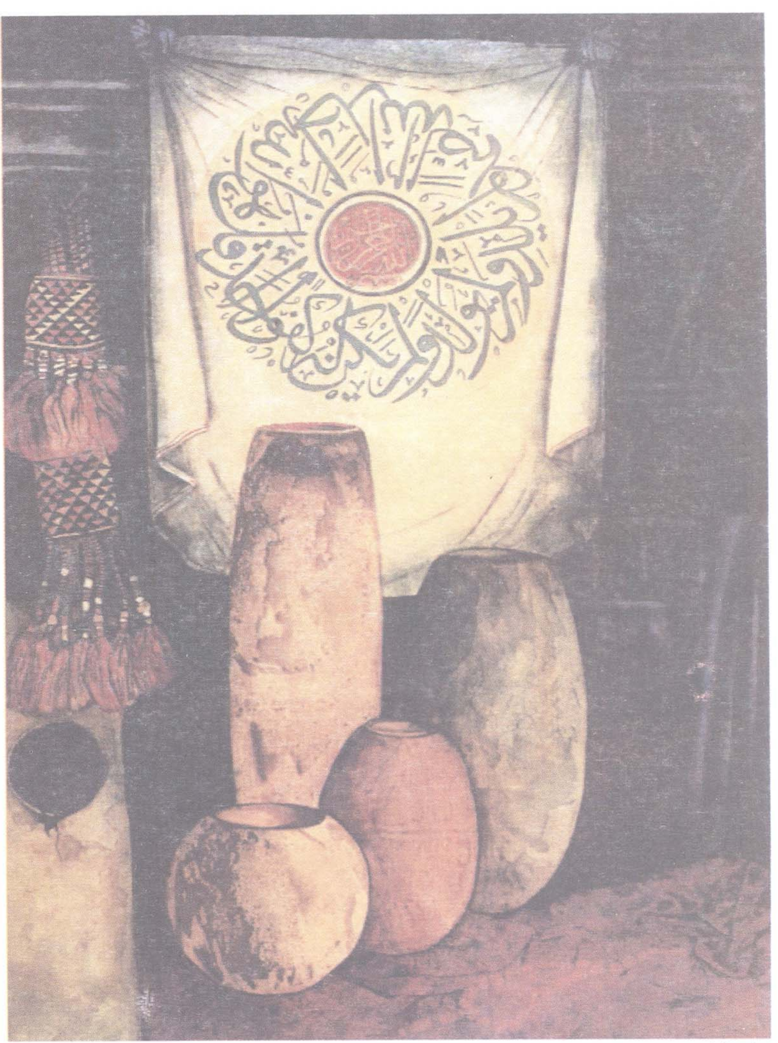
■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق مساء 2004/11/30 معرضاً لفرع طلائع البعث.

■ شهدت صالة «الشعب» للفنون الجميلة بدمشق مساء 2004/12/1



حسن إدلبي

خريف 2004



علي الكفري

معرضاً للفنان «جورج عشي».

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/12/1 معرضاً للفنانة «رسمية الطايع».

■ شهد المتحف الوطني بدمشق مساء 2004/12/2 معرضاً ضوئياً حمل عنوان «مائة وخمسون عاماً من التصوير الإسباني».

■ شهد مكتب عنبر بدمشق ما بين 4 و2004/12/14 مسابقة ومعرض رسم حمل عنوان «الفن والإخاء الإنساني» حوار ثقافي بين فنانين من سوريا واليونان.

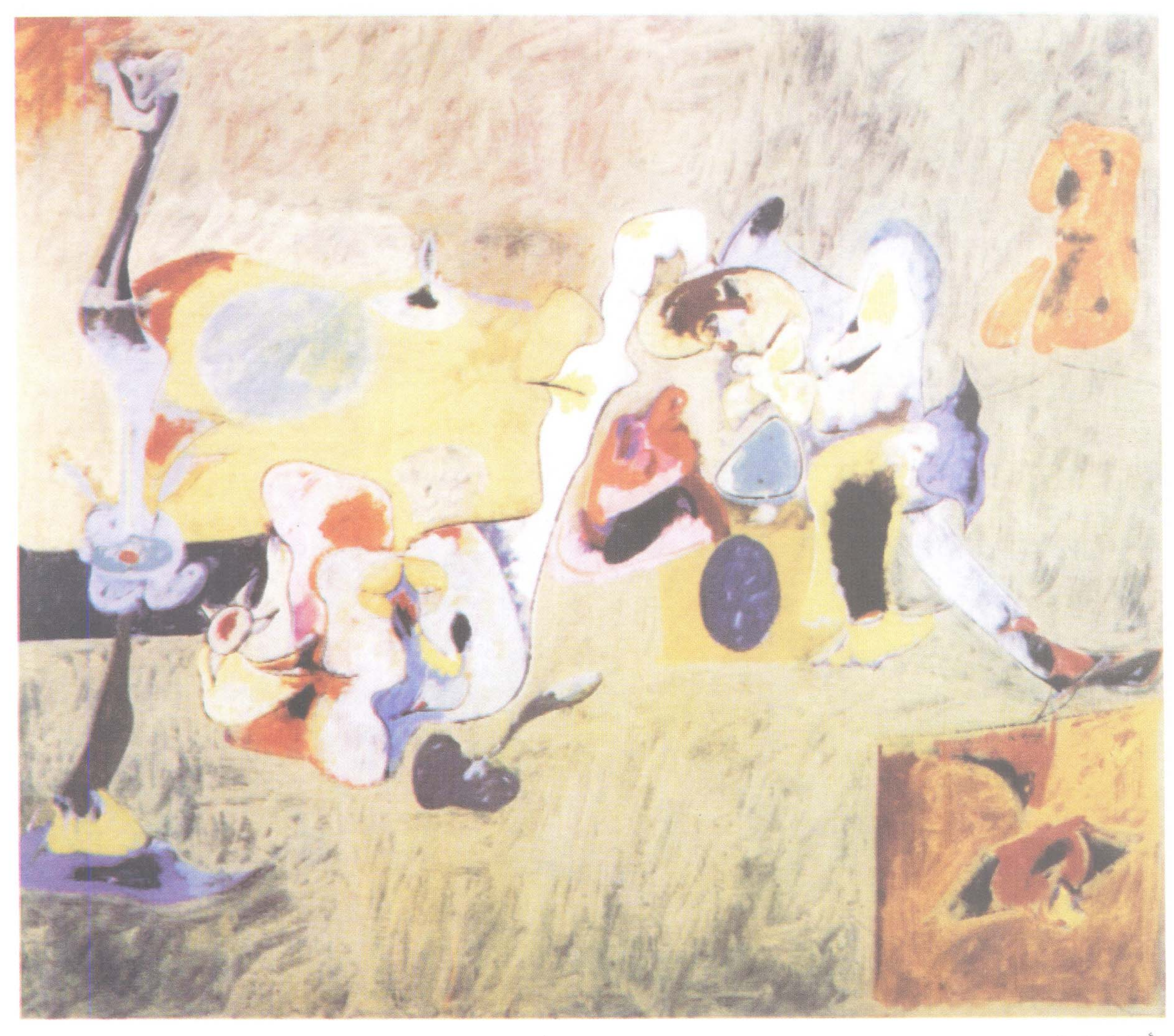
■ شهد خان أسعد باشا في سوق مدحت باشا بمنطقة البزورية بدمشق مساء 2004/12/5 المعرض السنوي للفنانين التشكيليين السورين إضافة إلى أعمال في التصوير الضوئي والخط العربي ، شارك فيه ما يربو على 450 فناناً.

■ شهد مجمع الفنون بالزمالك بالقاهرة مساء 2004/12/7 معرضاً للفنان السوري المقيم في باريس «يوسف عبد لكي» ضم مجموعة من اللوحات الكبيرة المنفذة بقلم الفحم.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق مساء 2004/12/5 معرضاً



سلفادور دالي



أرشيل غوركي

بعنوان «وجوه» للفنان «جهاد صالح».

■ شهدت صالة «الخانجي» بحلب مساء 2004/12/12 معرضاً للفنان «ماهر لبأد».

■ شهدت صالة «كروكي» بدمشق مساء 2004/12/11 معرضاً حمل عنوان «اللوحة الصغيرة» شارك فيه عدد من الفنانين التشكيليين السوريين.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2004/12/12 المعرض السنوي الخامس والعشرين لنادي فن التصوير الضوئي السوري.

■ شهدت الصالة الخضراء في مدينة «دبي» بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2004/12/12 معرضاً للفنان السوري المقيم في الشارقة «محمود حسو».



ضحى قدسي.

■ شهدت صالة «السيد» للفنون الجميلة بدمشق مساء 2004/12/12 معرضاً للفنان «علي الكفري».

■ أقامت الفنانة «عتاب حريب» خلال النصف الأول من كانون أول 2004 معرضاً لأعمالها في صالة «سرمد»بحلب حمل عنوان «أزهار كانون»

■ بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد الفنان العالمي «أرشيل غوركي» وبالتعاون بين معهد الفنون والجميلة الذي يحمل اسمه ونادي الشبيبة السورية الثقافي،
شهدت (دار زمريا) في حلب مساء 2004/12/14 معرض خريف 2004 الذي شارك فيه كل من الفنانين: ابراهيم حسون، أحمد برهو، أردو هامبا تسوميان، بشير بدوي، جبران هدايا، جورج زمبارجيان، جورج بيلوني، حازم عقيل، زافين برادقجيان، صونيا

أحمد معلا

كابرتيليان، ضحى القدسي، مروان علاف، غسان صباغ، فارتكيس برصوميان، فيكين شارويان، محمود شاهين، ناصر نعسان آغا، نعمت بدوي، هاكوب جامكوجيان، هرازتان توكماجيان، يعقوب ابراهيم... ويوسف عقيل.

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون بدمشق مساء 2004/12/14 معرضاً لست فنانات هن: أمل الزيات، رباب أحمد، سراب الصفدي، سناء فريد، عروبة ديب، هناء ديب.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الإسباني (معهد سرفانتس) بدمشق مساء 2004/12/14 معرضاً للفنان «سلام أحمد».

■ شهدت صالة «ناجي العلي» للفنون بدمشق مساء 2004/12/15 معرضاً للفنان الفلسطيني الراحل «مصطفى الحلاج» حيث عُرضت فيه لأول مرة لوحته المطولة «ارتجالات الحياة»البالغة 97 متراً.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني بدمشق (معهد غوته) معرضاً للفنان أحمد معلا حمل عنوان «طين،وطن» وذلك مساء 2004/12/9.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/12/12 معرضاً للفنانين «أيمن فضة» و«مهدي البعيني».

■ شهدت صالة دار «المدى» للثقافة والفنون بدمشق مساء 2004/12/19 معرضاً للنحات «فؤاد أبو عساف».

■ شهد مرسم «دوشيف» في باريس مساء 2004/12/7 معرضاً للنحات «مصطفى علي».

■ شهدت صالة «فاتح المدرس» للفنون مساء 2004/12/19 معرضاً للفنان



محمد عمران



منى نحلة

«محمد الوهيبي».

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي في مصياف مساء 2004/12/20 معرضاً للفنان «نزار شاهين» حمل عنوان «التشكيل بالحاسوب».

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/12/22 معرضاً للفنان «أيمن عنان» حمل عنوان «التشكيل في الفسيفساء».

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2004/12/22 معرضاً حمل عنوان «لوحة صغيرة ومنحوتة صغيرة».

■ شهدت صالة المركز الثقافي السوري في «باريس» ما بين 11/30 و2004/12/12 معرضاً مشتركاً للنحات «محمد عمران» والفنان الضوئي «بسام البدر».

■ صدر في الثامن والعشرين من كانون الأول 2004 العدد الرابع من المجلة الفصلية المختصة بفنون العمارة والعمارة الداخلية والفنون التشكيلية (الأولى للديكور).

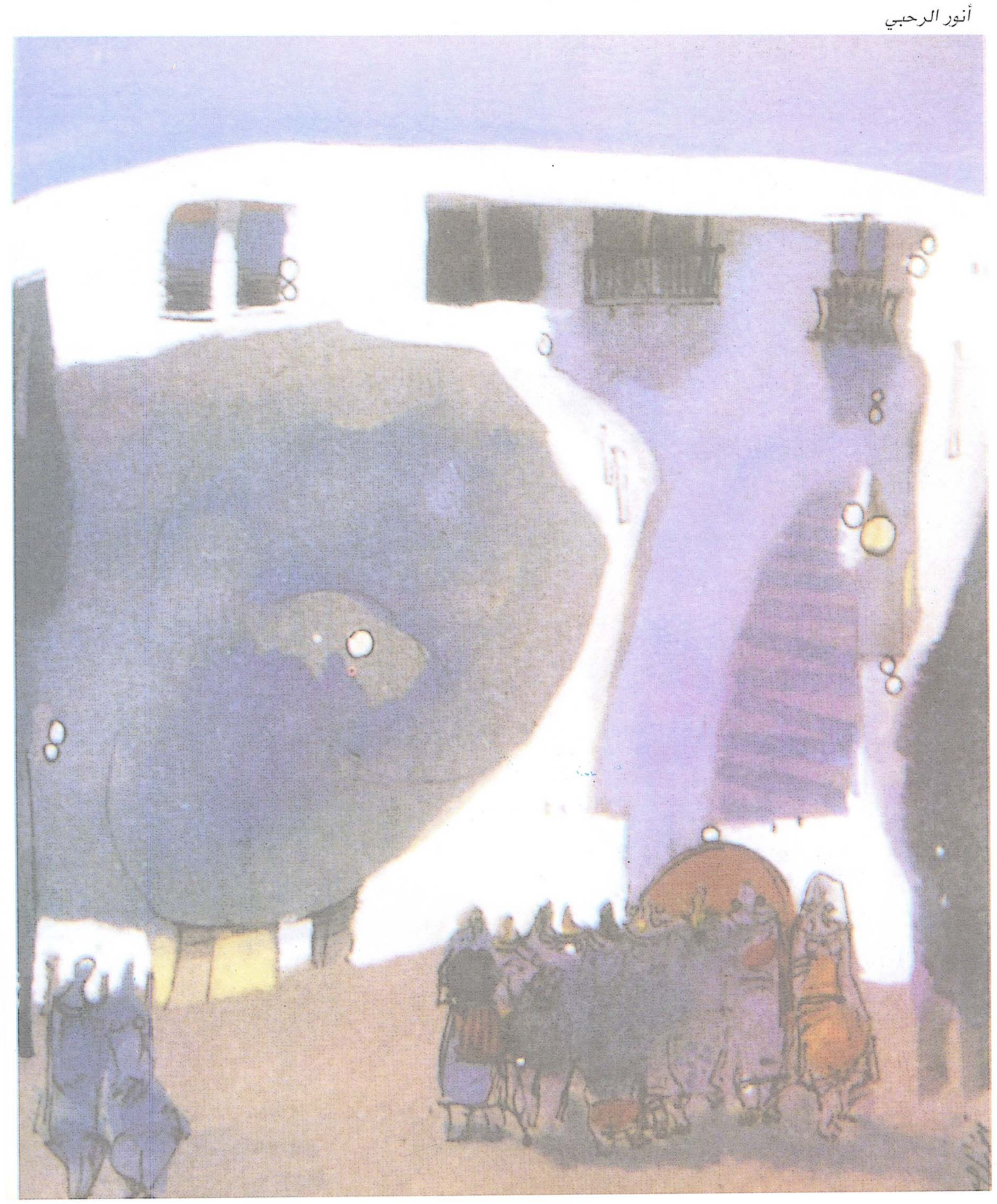
■ شهدت صالات نقابة الفنون الجميلة والخانجي والقواف في مدينة حلب مساء 2004/11/29 معرض الفنانين التشكيليين العراقيين.

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون بدمشق مساء 2005/1/4 معرضاً للفنان «جمال عبد الناصر».

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق 2005/1/4 معرضاً لخريجي مركز «أدهم إسماعيل» للفنون التشكيلية في دمشق.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الألماني «معهد غوته» بدمشق مساء 2005/1/4 معرضاً مشتركاً لمجموعة من الفنانين التشكيليين الشباب من سورية وألمانية والنمسا هم: فادي عادلة، سامي عجوري، وسام معسعس،

أنور الرحبي



عادل سمارة، راميا سليمان، (من سورية). أليكس غيلكابو تسو، بودو هاز، ستيفاني فوشيتس (من فيينا) ودانيل مودرا (من ألمانيا).

■ شهدت صالة «السيد» للفنون بدمشق مساء 2005/1/4 معرضاً للفنانة اللبنانية «منى نحلة».

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2005/1/5 معرضاً للفنانين «محمد سلمان» و«علي محمد».

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون بدمشق مساء 2005/1/4 معرضاً جماعياً حمل عنوان «ضوء الجسد» شارك فيه كل من الفنانين: أكثم عبد الحميد، حمود شنتوت، خليل عكاري، خالد تكريتي، ريما حمود، سارة شما، صفوان داحول، عصام درويش، غسان سباعي، غسان نعنع، نذير اسماعيل.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2005/1/9 معرضاً للفنان «نبيل محمد محمود» حمل عنوان «تحية للشاعر نديم محمد».

■ شهدت صالة والمركز الثقافي العربي بدمشق مساء 2005/1/9 معرضاً للفنان «أحمد سليمان».

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2005/1/10

محمود شاهين

المعرض التكريمي الأول للصالة والمخصص للفنانيَن: د. حيدر يازجي، د. محمود شاهين، أنور الرحبّي، وقد قدم الدكتور عبد الله السيد عرضاً سريعاً لأعمال الفنانين الثلاثة خلال حفل الافتتاح كما أبان دلالة التكريم، ودلالة تبني دار البعث لصالة فنية، أما كلمة الصالة فألقاها الفنان سمير صروي.

■ شهدت صالة فاتح المدرس للفنون التشكيليّة بدمشق مساء 2005/1/9 معرضاً للوحة الصغيرة شارك فيه عدد من الفنانين المنتمين لأكثر من جيل في التشكيل السوري المعاصر.

■ شهدت قاعة النادي الثقافي العربي في بيروت مساء 2005/1/11 معرضاً للفنان التشكيلي السوري «حسام وهب» ضم أكثر من أربعين لوحة وجهيّة منفذة بصيغة كاريكاتيرية.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2005/1/17

معرضاً مشتركاً للفنانين «نضال شعبان» و«علي كامل مقوص».

■ شهدت مدينة (الجُونة) بمنطقة الغردقة بجمهورية مصر العربية ما بين 20 و2005/1/29 معرضاً للفنان السوري «حسن إدلبي» ضم مجموعة من اللوحات الوجهيّة المنفذة بصيغة كاريكاتيريّة.

■ شهدت صالة السيد للفنون التشكيليّة بدمشق مساء 2005/1/26 معرضاً جماعياً حمل عنوان «اللوحة الصغيرة» شارك فيه أربعة عشر فناناً تشكيلياً.

التشكيل العربي..



يوسف ناصر

■ شهدت صالة المركز الثقافي الفرنسي في بيروت مساء 2004/11/9 معرضاً للفنان اللبناني «بول واكيم».

- جريدة «السفير اللبنانية» 2004/11/6.

■ من أجل خير أولادنا البكر، تحت هذا العنوان شهدت قرية «الصيفي» بلبنان مساء 2004/11/11 معرضاً جماعياً شارك فيه الفنانون «آمال خلاط، رومانوس مكرزل، أود ديب، أورورسلوان، بولاند نوفل، حسام حاطوم، عزيزة حرب، ريم الجندي، حبيب فاضل».

- جريدة «السفير اللبنانية» 2004/11/6.

■ شهد قصر الأونيسكو في بيروت مساء 2004/11/17 معرضاً للفنان الألماني «أوتو ديكس».

- جريدة «السفير اللبنانية» 2004/11/6.

■ مابين 23 و2004/11/25 شهدت كلية الفنون الجميلة بجامعة اليرموك بمدينة أربد بالأردن «المؤتمر الرابع للفن العربي المعاصر» بمشاركة أساتذة وباحثين من عدة دول عربية من بينها سورية، أتاح المؤتمر الفرصة أمام الأكاديميين والباحثين وأساتذة الفنون من الجامعات العربية للتباحث في قضايا الفن والتعرف على تجارب العالم العربي في هذا المجال وتعزيز التعاون بين المؤسسات الأكاديمية العربية لبلورة فن عربي معاصر قادر على مواجهة التحديات، بالإضافة إلى التأكيد على أهمية دور المؤسسات الأكاديمية في تطوير الحركة الفنية وإيجاد الظروف الملائمة لتنميتها وتطويرها.

- جريدة «الثورة» السورية 2004/11/25.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2004/11/23 معرضاً للفنان العراقي المقيم في لندن «يوسف ناصر».

■ شهدت صالة «أتاسي» بدمشق مساء 2004/11/29 معرضاً للفنان العراقي المقيم في «عمان» بالأردن «رافع الناصري».

■ على هامش أسبوع الإخاء والتعاون التونسي - السعودي الذي أقيم في العشرين من كانون الأول 2004 في الرياض، أقيم جناح للفن التشكيلي التونسي، اشتمل على عدد من الأعمال، التي تنوعت فيها أساليب الفن وتعدد الخامات.

- المجلة الثقافية «السعودية» 2004/11/27.

التشكيل العالمي...

■ اشترى المليونير اللبناني «سمير طرابلسي» لوحة للرسام الانطباعي الفرنسي المعروف «كلود مونيه» بعشرين مليون و100 ألف دولار في مزاد علني نظمته دار «كريستيز» في لندن مساء 2004/11/4. وقالت الدار في بيان عن اللوحة التي رسمها «مونيه» عام 1904 و سماها «لندن - البرلمان - انعكاس الشمس على الضباب» أن قيمتها تساوي مابين 12 و18 مليون دولار، لكن رجل الأعمال اللبناني المقيم في فرنسا بقي ينافس ويزايد حتى اللحظة الأخيرة.

- جريدة «الشرق الأوسط» السعودية 2004/11/6.

■ شهدت صالة «الجسر» في صحنايا بدمشق في 2004/11/6 معرضاً لفن الحفر اليوغسلافي (مدرسة بلغراد) شارك فيه خمس فنانات هم: ميليكا فيوفيك، ستانكا تودروفيك، فيناستانك، دوسيكازار كوفيك، ميليسا انتو نيفيك.

- جريدة «البعث» السورية 2004/11/11.



زي إيطالي

▪ شهد المتحف الوطني بدمشق يوم 2004/11/11 معرضاً للأزياء الإيطالية الراقية.

▪ شهد المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2004/11/1 معرضاً للتصوير الضوئي حمل عنوان «فوتو غرافيا الباوهاوس».

▪ عرضت دار سوثبي للفنون المعاصرة والانطباعية في نيويورك، لوحة للرسام الشهير «بول غوغان» رسمها عام 1899 وتحمل اسم «أمومة» وستباع في المزاد حيث يتوقع أن يتجاوز سعرها 40 إلى 50 مليون دولار.

- جريدة «السفير» اللبنانية 2004/11/6.

▪ تحت عنوان «العالم الآخر في عصره الذهبي» أقيم بقاعة الفنون والمعارض الفيدرالية بمدينة «بون» الألمانية معرض «آثار توت غنج آمون».

- جريدة «الثورة» السورية 2004/11/4.

▪ عُرضت للبيع في مزاد في نيويورك، لوحة للفنان «أميدلو موديلياني» رسمها عام 1919 حيث يتوقع أن تُباع بمبلغ يتراوح بين 20 إلى 30 مليون دولار.

- جريدة «البعث» السورية 2004/11/7.

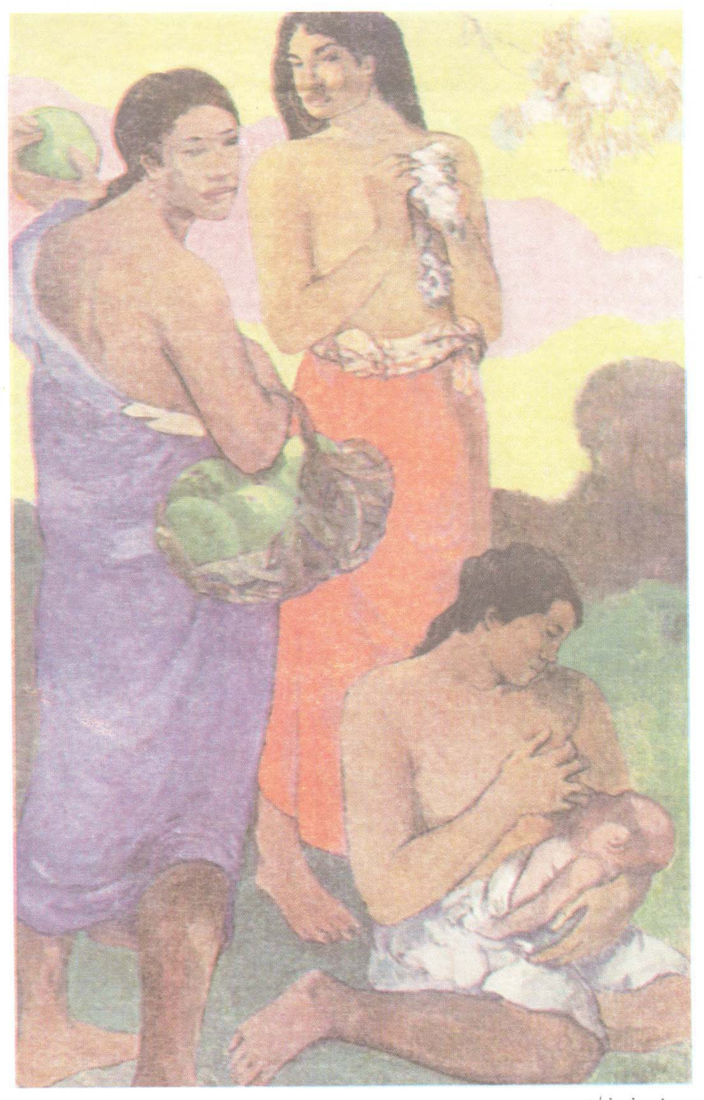
▪ شهدت صالة «الجسر» في صحنايا بدمشق مساء 2004/12/8 معرضاً للفنانين الهولنديين «يان مونتين» و«بيتر الفاين» و«هيرمكينس».

- جريدة «البعث» السورية 2004/11/28.

▪ شهدت مكتبة الأسد الوطنية بدمشق مساء 2004/12/12 معرضاً حمل عنوان «أنواع من فن الفرافيك البولوني».

- جريدة «تشرين» السورية 2004/12/9.

▪ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق مساء 2004/12/19 معرضاً للصور الضوئية حمل عنوان «سورية في عيون الفنانة البولونية بوجينا طرابلسية».



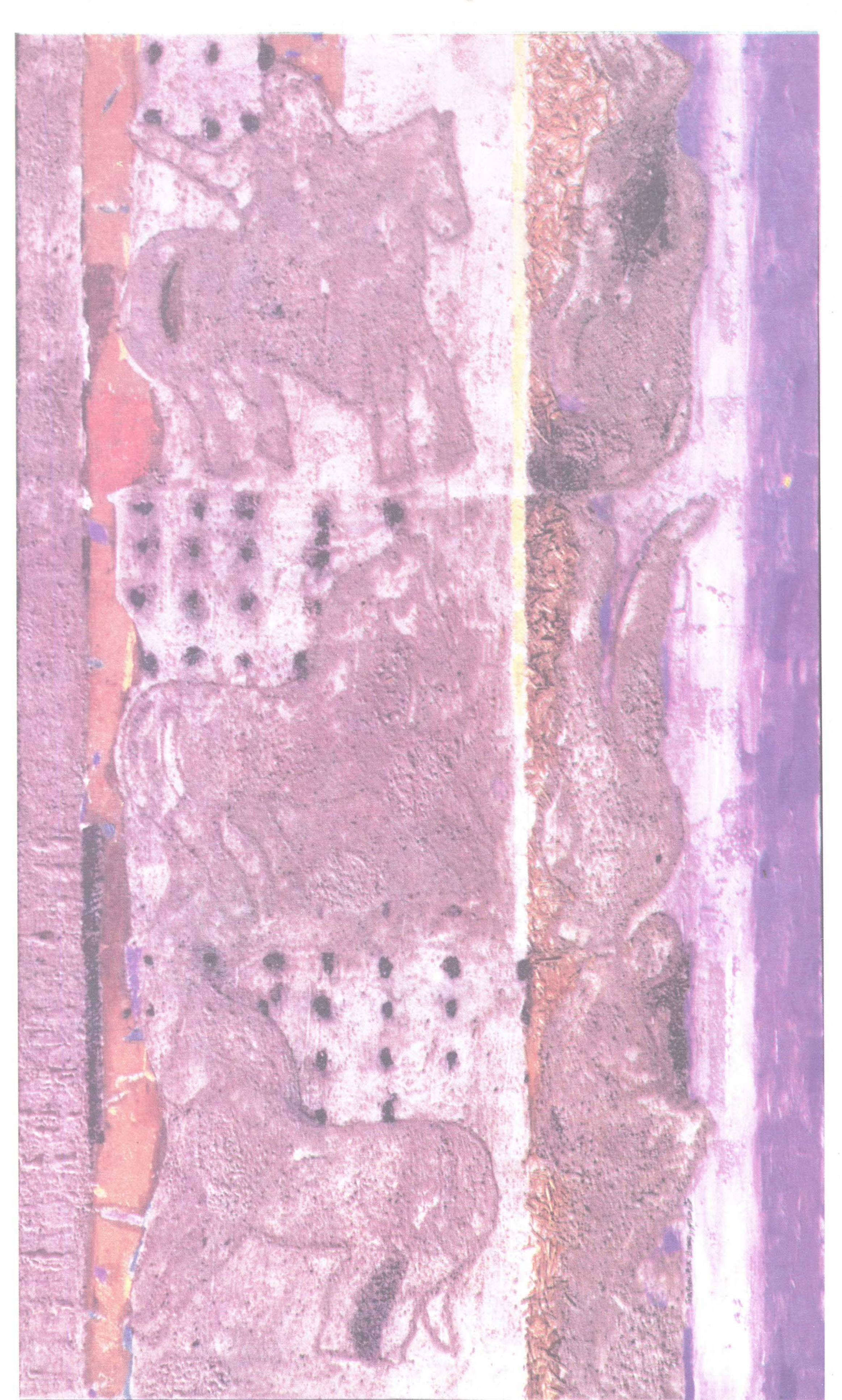
بول غوغان

▪ شهد المتحف الوطني بدمشق مساء مساء 2004/12/6 معرضاً للفنان الألماني «فولف كانك تيمان».

▪ ألقى الفنان التشكيلي الأمريكي «دان ولش» محاضرة في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق يومي 11 و2005/1/12 حول «التناقض بين البوستر الفلسطيني والبوستر الإسرائيلي».

▪ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2005/1/26 معرضاً للفنان الصيني «دونغ شين شينغ».

❖ ❖ ❖



الفنان نزار صابور.

جريدة المجلة ...

العدد 73























■ إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري..

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بالمزة مساء الأحد الواقع في 2005/1/9 معرضاً للفنان نبيل محمد محمود.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء الاثنين 2005/1/17 معرضاً للفنانين نضال شعبان وعلي كامل مقوص.

■ شارك الفنان التشكيلي العربي السوري علي مقوص في ملتقى«إعمار» العالمي للفن التشكيلي الذي أقيم في شهر كانون الثاني 2005 في مدينة «دبي» بالإمارات العربية المتحدة وشارك فيه حوالي 70 فناناً من مختلف دول العالم.

■ شهدت صالة «السيد» للفنون الجميلة بدمشق مساء الأربعاء 2005/1/26 معرضاً جماعياً حمل عنوان «اللوحة الصغيرة» شارك فيه 13 فناناً تشكيلياً.

■ شهدت صالة «أتاسي» للفنون الجميلة بدمشق مساء السبت 2005/1/29 معرضاً للفنان تمام عزام.

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون الجميلة بدمشق مساء الثلاثاء 2005/2/1 معرضاً للفنان موفق مخول.



تمام عزام

■ شاركت الفنانة التشكيلية العربية السورية سارة شمة في معرض (المرأة والفنون رؤى عالمية 2005) الذي افتتح مساء السبت 2005/2/5 في الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق مساء السبت 2005/2/6 معرضاً للفنان عمر الحكيم.

■ شهدت صالة «خانجي» للفنون التشكيلية بحلب مساء الخميس 2005/2/10 معرضاً جماعياً للفنانين: سلام أحمد، أحمد رائد، مرام معتوق، صلاح سايس. وظاهر عزوز.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساءً الاثنين 2005/2/7 معرضاً للفنانة صافيناز القوتلي.

■ شارك الفنان العربي السوري محمد غنوم بالبينالي الدولي الثالث للفن الإسلامي المعاصر الذي بدأ فعالياته في طهران اعتباراً من 2005/2/7.

■ شهدت صالة «فاتح المدرس» الفنون التشكيلية بدمشق مساء الثلاثاء 2005/2/8 معرضاً للفنان خزيمة علواني.



الفنان .. حيدر يازجي



خالد المز

خالد بركة

معرضاً تكريمياً للفنان بسام كوسا شارك فيه صفوان داحول، ضحى القدسي، حمود شنتوت، محمد الوهيبي، سوسن جلال، أكثم عبد الحميد، عصام درويش، محمد غنوم... وآخرون.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدير الزور مساء الثلاثاء 2005/2/1 معرضاً للفنان عبد الله الجاسم.

■ شهدت صالة «السيد» للفنون الجميلة مساء السبت 2005/2/12 معرضاً للفنان خالد المز.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء الاثنين 2005/2/14 معرضاً للفنانة غدير العمري.

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون الجميلة بدمشق مساء الأحد 2005/1/13 معرضاً للفنانة بتول الماوردي.

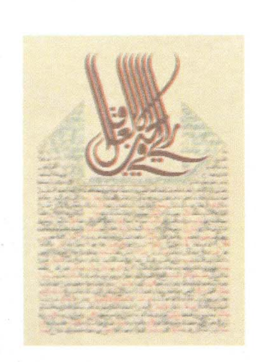
■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء الثلاثاء 2005/2/15 معرضاً للفنان خالد بركة.

■ شهدت صالة مديرية الثقافة في الحسكة مساء الثلاثاء 2005/2/15 معرضاً مشتركاً للفنانين أحمد الأنصاري، جورج ميرو، ورئيف رفائيل.

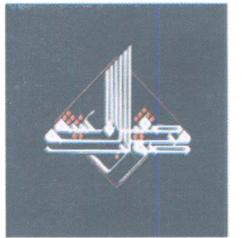
■ شهدت صالة «عالبال» في دمشق القديمة مساء الخميس 2005/2/10

■ بدعوة من رئيس جامعة (إكسفورد)

بلندن، أقام الفنان التشكيلي العربي السوري «منير الشعراني» في صالة مركز دراسات الشعر في كلية (سان جونز) معرضاً لأعمال ضم 43 لوحة خطيّة تمثل مختارات من الشعر العربي حولها الفنان إلى نصوص بصرية تشكيلية بوساطة الخط العربي الذي تعلمه على يد الخطاط الدمشقي الشهير «بدوي الديراني» ثم تابعه باجتهاد منذ سني اليفاعة وحتى الآن. كما قام بدراسة الفن أكاديميا في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق (اختصاص فنون زخرفية) وتخرج منها عام 1977. وقد أقام الفنان الشعراني ورشة عمل على هامش المعرض، كما ألقى محاضرة حول الخط العربي، وهو أول فنان عربي يقيم معرضاً لأعماله في «اكسفورد».







منير الشعراني

■ شهدت صالة (زوايا) في حمص مساء الأحد 2005/2/20 معرضاً للفنان عبد القادر عزوز.

■ شهدت صالة «نصير شورى» منتصف شباط 2005 معرضاً للفنانة عتاب حريب.

■ شهدت صالة (كروكي) للفنون بدمشق مساء الاثنين 2005/2/21 معرضاً ضم مقتنيات الفنان والشاعر العربي السوري حسين حمزة.

■ شهدت صالة الدار للثقافة والفنون بدمشق بالتعاون مع سفارة الجمهورية البولونية بدمشق، بمناسبة الذكرى المئوية لتأسيس أكاديمية الفنون الجميلة في وارسو، معرضاً مشتركاً للفنانين السوريين: أحمد الأحمد، عبد الكريم فرج، ومجيد جمول . . . والثلاثة من خريجي أكاديمية وارسو.

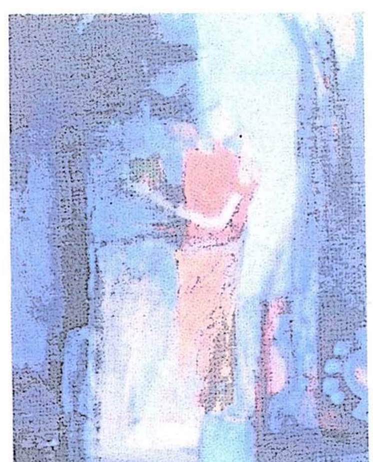
■ شهدت صالة «عشتار» للفنون الجميلة بدمشق مساء الخميس 2005/2/24 معرضاً للفنان معد الراهب.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإسباني بدمشق مساء الاثنين 2005/2/21 معرضاً للفنان العربي السوري عيسى بعجانو.

■ شهدت صالة «السيد» للفنون الجميلة بدمشق مساء الثلاثاء 2005/3/1 معرضاً جماعياً بمناسبة عيد المرأة شاركت فيه 21 فنانة تشكيلية عربية هنّ: من سورية: أسماء الفيومي، ريما سلمون، جزلة الحسيني، خلود سباعي، سارة شمة، ضحى قدسي، عتاب حريب، غادة دهني، لجينة الأصيل، ليلى نصير، ماسة أبو جيب، هالة المهايني. ومن قطر: أمل عبد الله، ومن فلسطين: تمام الأكحل، ومن العراق: راجحة القدسي، ومن لبنان: فاطمة الحاج، ومن الجزائر:



لجينة الأصيل



حسان عبد العظيم

فايزة المغني، ومن البحرين لبنى الأمين، ومن مصر: نازلي مدكور، ومن الأردن: هيلدا الحياري.

■ شهدت صالة «كلمات» في حلب مساء الثلاثاء 2005/3/1 معرضاً للفنانين أكثم عبد الحميد وعبد السلام عبد الله.

■ شهدت صالة «عالبال» في دمشق القديمة مساء السبت 2005/3/5 معرضاً للفنان سليمان العلي.

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون الجميلة بدمشق مساء السبت 2005/3/5 معرضاً للفنان نذير إسماعيل.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء الأحد 2005/3/6 معرضاً للفنان حسان عبد العظيم.

■ شهدت صالة نقابة المعلمين بالحسكة مساء الاثنين 2005/3/7 معرضاً للفنان الضوئي سمير الحاج حسين.

■ شهد المركز الثقافي العربي لمدينة فيق مساء 2005/3/8 معرضاً لرسام الكاريكاتير فؤاد عياش.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء الأحد 2005/3/13 معرضاً للفنانين عصام أبو جمرة وهنادي قطيش.

■ شهد خان أسعد باشا بمنطقة البزورية بدمشق مساء الاثنين 2005/3/14 معرضاً للفنان نزار صابور حمل عنوان «عنترة زماننا».

■ شهدت صالة المعارض في الدار للثقافة والفنون بدمشق مساء الاثنين 2005/3/14 معرضاً ضم أعمال الملتقى الأول للتصوير الذي أقامته الدار مؤخراً.

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون الجميلة مساء السبت 2005/3/12 معرضاً للفنانة رانيا كرباج.

■ أقام المصور الضوئي السوري فرج شماس معرضاً لأعماله في أروقة مطعم القصبجي بدمشق وذلك مابين 3/15 و 2005/4/30، حمل المعرض عنوان «نظرة» وكان مكرساً للوجوه.

■ إثر حادث سير أليم، رحل النحات الشاب محمود المصري يوم الجمعة 2005/3/11 عن عمر ناهز الرابعة والثلاثين عاماً. الراحل من مواليد قرية «العنابية» القريبة من طرطوس، وهو من خريجي قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق. شارك في عدة



الفنانة ريما سلمون

معارض جماعية، وكان يعمل مدرساً للتربية الفنية في ثانويات الرقة.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء الثلاثاء 2005/3/15 معرضاً لخريجي كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.

■ شهدت صالة «كروكي» للفنون بدمشق مساء الثلاثاء 2005/3/15 معرضاً جماعياً للفنانين: خالد الأسود، لانا سعد، سوسن جلال، إيلينا خليل، محمد غنوم، زكي سلام، علي خليل، أكرم وهيبي، نشأت الزعبي، سليمان علي، هشام خياط، بسيم السباعي.

■ شهدت صالة «فاتح المدرس» للفنون الجميلة بدمشق مطلع آذار 2005 معرضاً للفنانة أربنية فوسكيان حمل عنوان «شفافيات 3».

■ شهدت صالة خانجي في حلب مساء الثلاثاء 2005/3/15 معرضاً مشتركاً للفنانين علي الكفري وزكي سلام.

■ شهدت صالة «شورى» معرضاً للفنان وضاح السيد، حيث افتتح يوم السبت 2005/3/19.

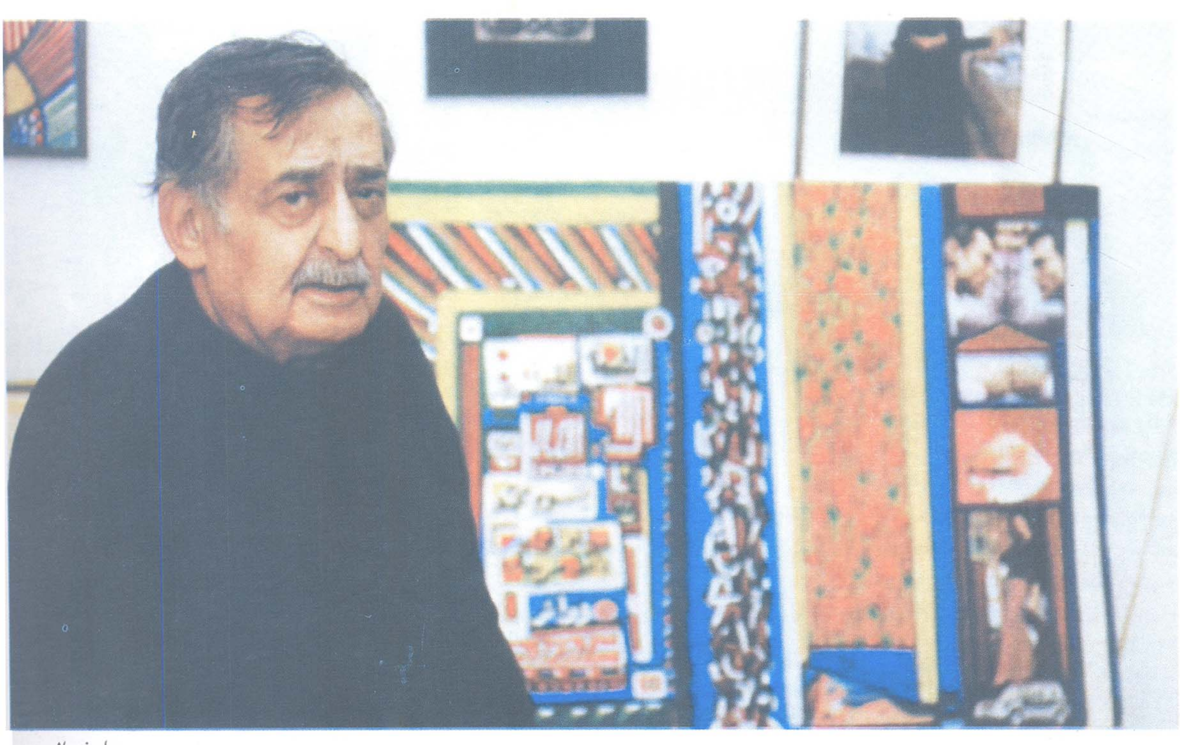
وضاح السيد





نشأت الزعبي

التشكيل العربي..

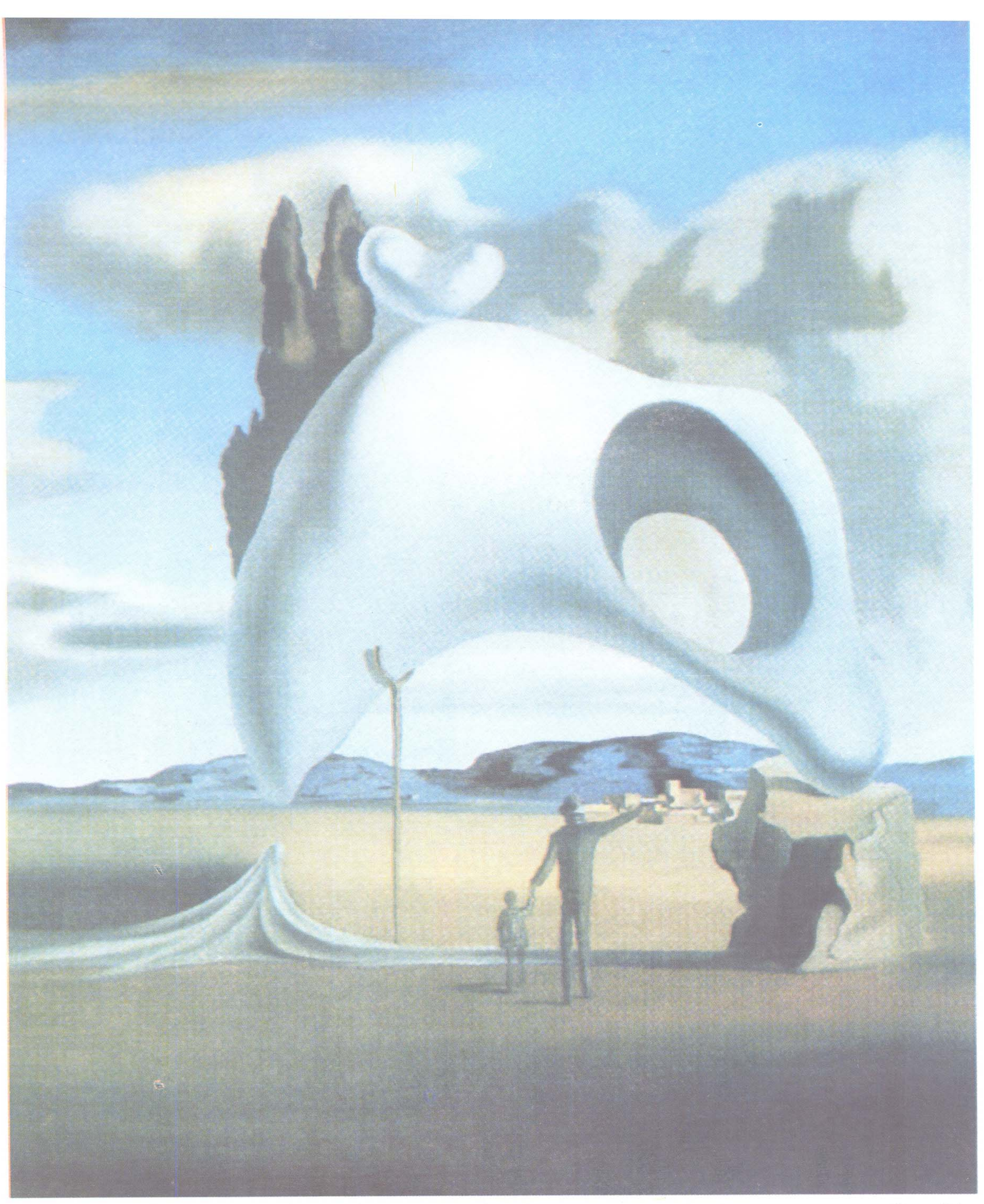

عارف الريس

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون الجميلة بدمشق مساء الثلاثاء 2005/1/4 معرضاً للفنان التشكيلي المصري «جمال عبد الناصر».

■ استضافت مدينة «دبي» بدولة الإمارات العربية المتحدة مابين 1/12 و 2005/2/7 ملتقى النحت العالمي الذي شارك فيه أربعون نحاتاً من مختلف دول العالم، حيث نفذوا أعمالهم من خامة الرخام. وقد شارك في هذا الملتقى من سورية النحات أكثم عبد الحميد الذي فارت منحوتته بالجائزة الثانية مناصفة مع النحات التركي كمال طوقان. أما الجائزة الأولى فقد ذهبت مناصفة للنحاتين العراقي علي جبار والنمساوية كارولين دفر. أما الجائزة الثالثة فذهبت للنحاتين اليوناني أنتوني ميروديايس والألماني جوكيلي.

-جريدة «البعث» السورية 2005/2/17

■ أعلن فاروق حسني وزير الثقافة المصري عن العثور على تمثال خشبي نادر للمهندس الفرعوني

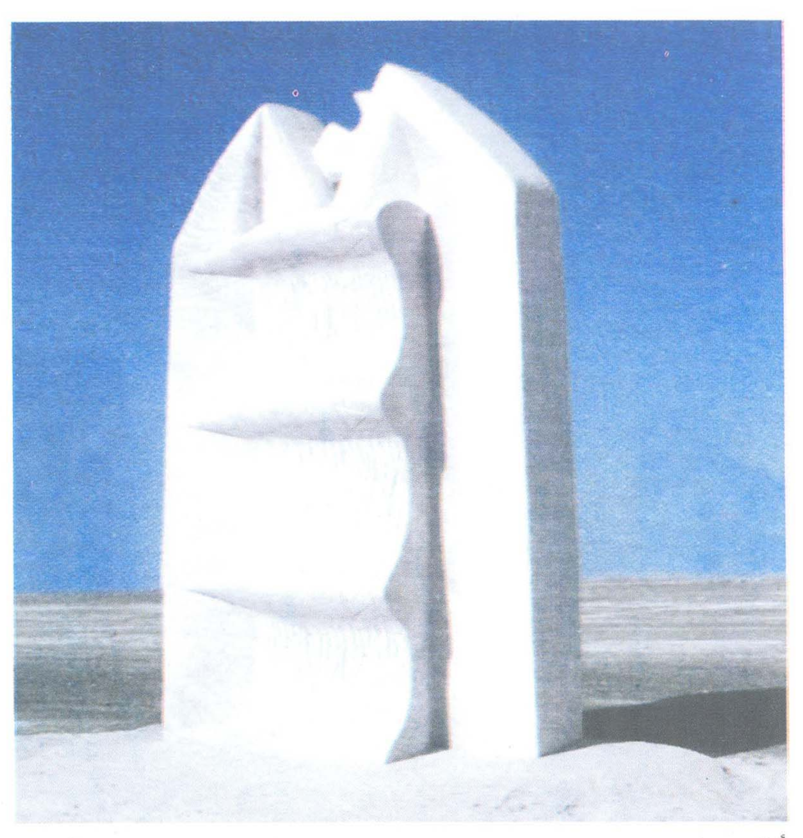


سلفادور دالي

«أمحتب»المعروف بمهندس العمارة في عصر الدولة القديمة.

جريدة«الثورة» السورية 2005/1/25

■ فقدت الحركة التشكيلية اللبنانية رائداً من روادها هو الفنان عارف الريس الذي توفي في بلدته «عالية» بجبل لبنان يوم الخميس 2005/1/27 بعد رحلة طويلة ومتشعبة مع الفن التشكيلي بكافة ألوانه. فقد ولد الفنان الريس في «عالية» عام 1928. درس الفن في



أكثم عبد الحميد

باريس وروما وسافر إلى العديد من دول العالم. أقام العديد من المعارض الفردية داخل لبنان وخارجه، واشتغل في مجال الرسم التوضيحي والتصوير الزيتي والنحت، وهو من مؤسسي جمعية التشكيليين في لبنان، وأكاديمية الفنون الجميلة التابعة للجامعة اللبنانية ومارس التعليم فيها لمدة خمس وعشرين سنة.

جريدة «السفير» اللبناني 2005/2/1

■ شهدت صالة المعارض في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق مساء الأربعاء 2005/1/26 معرضاً للفنان الضوئي الكويتي عبد الله القحطاني حمل عنوان «سورية في عيون العرب» ضمّ ما يربو على ستين صورة ضوئية منفذة بطريقة فنية صعّدت من قيمتها التشكيلية والتعبيرية.

جريدة «تشرين» السورية 2005/1/26

■ شهدت قنصلية لبنان في مدينة «دبي» بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء الاثنين 2005/2/28 معرضاً للشاعر والمفكر اللبناني المعروف جبران خليل جبران حمل عنوان «من لبنان إلى العالم» ضم أربعين لوحة من لوحات جبران التي تغادر متحفه في «بشري» في لبنان لأول مرة منذ أن ازدانت به جدرانه.

جريدة «الاتحاد» الظبيانية 2005/2/26

■ بالتعاون بين صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق والأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة (جامعة البلموند) وبمناسبة مئوية سلفادور دالي، أقيم في الأكاديمية اللبنانية ببيروت معرضاً لأعمال منسوخة لدالي وذلك ما بين 18 و 2005/1/28، دليل المعرض.

التشكيل العالمي...



لوحة من معرض معرض لأفلام الرسوم المتحركة الألمانية

■ شهد المركز الثقافي الألماني »معهد غوته« بدمشق مساء 2005/1/29 معرضاً لأفلام الرسوم المتحركة الألمانية الذي يشكل استعراضاً فنياً شاملاً ومتنوعاً لأفلام ورسوم ودمى وديكورات استخدمت في الأفلام الألمانية.

جريدة «تشرين» السورية 2005/1/28

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء الاثنين 2005/1/28 معرضاً للحفّارة البولونية «مارتا بانا شاك» وذلك بالتعاون مع سفارة بولونيا وكلية الفنون الجميلة في «وارسو» بمناسبة مرور مائة عام على تأسيسها.

- جريدة »البعث« السورية 2005/2/1

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء الثلاثاء 2005/2/15 معرضاً حمل عنوان «مناظر طبيعية في كوبا» وذلك بالتعاون بين وزارة الثقافة السورية وسفارة جمهورية كوبا بدمشق.

-«جريدة البعث السورية 2005/2/22»

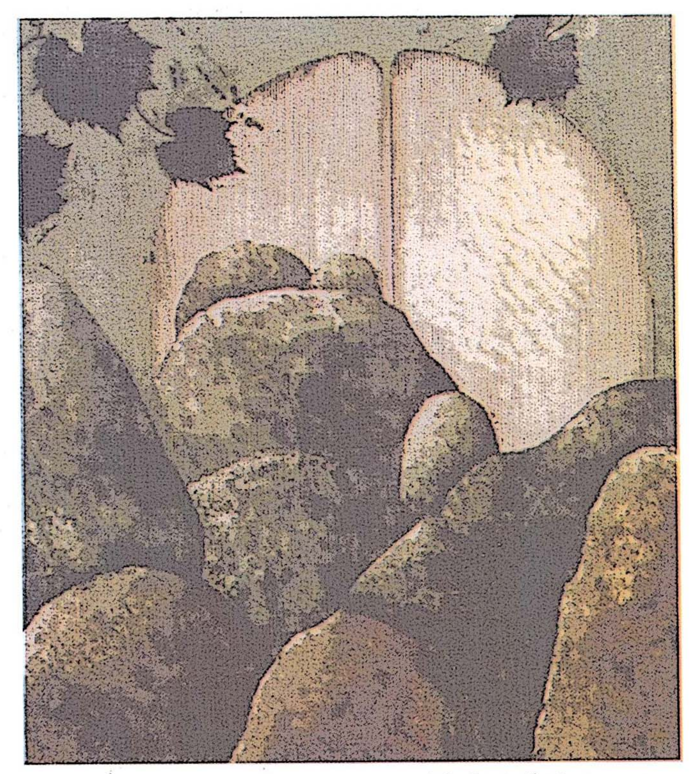
■ شهدت صالة «أتاسي» للفنون الجميلة بدمشق مساء الثلاثاء 2005/2/22 معرضاً للفنانة البريطانية شيلا بورمان. أقيم المعرض بالتعاون بين الصالة ووزارة الثقافة السورية والمجلس الثقافي البريطاني والجامعة للعلوم والفنون.

- دليل معرض الفنانة.

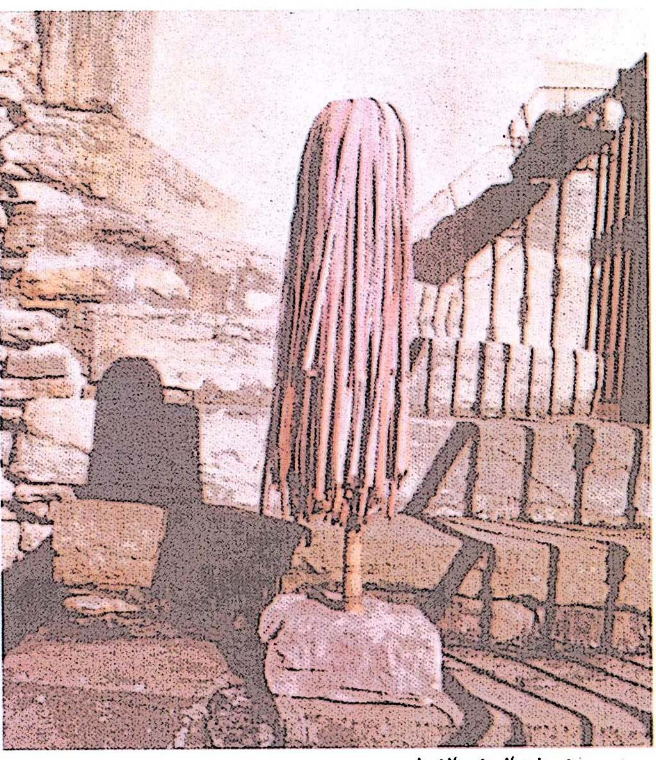
■ أحيت مجلة «لوفيجارو» الفرنسية بين صفحاتها الثقافية ذكرى فنانها الشهير «بول سيزان»، ذلك الفنان المبدع المعروف عنه أنه كان ناقداً للحركة التأثيرية على الرغم من إعجابه الشديد بها، باعتبارها ثورة على الرومانسية والفن الكلاسيكي، فقد كان جبلاً شاهقاً يتربع وسط الفن الحديث.

- مجلة «المرأة اليوم» الإماراتية 2005/2/26.

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء الاثنين 2005/3/7 معرضاً حمل عنوان



من معرض فن الحفر البولوني



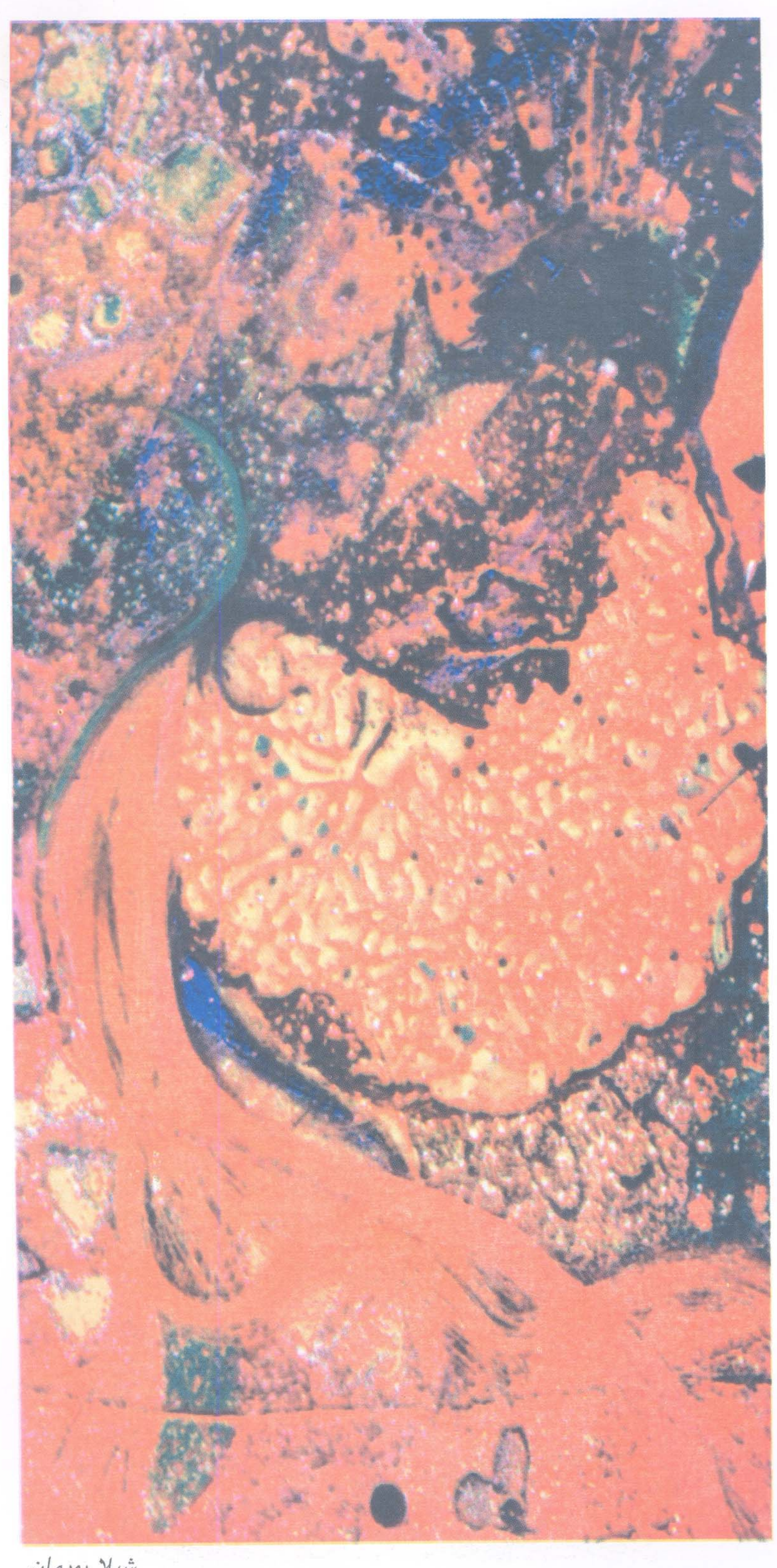
من معرض فن الحفر الفرنسي

«البحر الأبيض المتوسط» للمصور الأسباني فرناندو إيرث والمعرض أقيم بالتعاون بين صالة دار البعث والسفارة الأسبانية ومعهد ثربانتس بدمشق».
- جريدة «تشرين» 2005/3/6.

■ شهدت صالة «الجسر» بمنطقة «صحنايا» بدمشق مساء الخميس 2005/3/10 معرضاً لفن الحفر الفرنسي شارك فيه ثمان فنانات من مدينة (ماكون) شمال (ليون) هنّ: كلود برنارد، مارتيت بورداس، مونيه دومونت، أغنيس جونارد، كاثرين ليجوا، جوسيت باكويه، ماري هيلين تولون، والفنان مارسيال جانيورد، ومنقذ سعيد.
- جريدة «البعث» السورية 2005/3/7.

■ شهد المركز الثقافي الألماني «معهد غوته» بدمشق مساء الخميس 2005/3/17 معرضاً للفنان الضوئي الألماني هلفريد شترآوس وذلك في إطار ورشة عمل التصوير الضوئي المقامة بالتعاون مع المركز الثقافي الفرنسي بدمشق - بطاقة الدعوة.

❖ ❖ ❖



شيلا بورمان



.. الأخيرة ..

على الرغم من التأثير الطاغي للصورة البصريّة المتحركة وما يرافقها من مؤثرات سمعيّة، تبدو عاجزة عن منافسة الصورة المُشكّلة في الذهن، بتأثير القراءة أو الاستماع الشفاهي.

قصور الصورة الأولى وبرودتها وتأثيرها الآني في المتلقي، وقدرة الصورة الثانية على التوهج والتفاعل والإمتاع وديمومة التأثير، في ذاكرة وإحساس المتلقي، ظاهرة جديرة بالبحث والوقوف عندها مطولاً، خاصة وأن الصورة الأولى المنقولة عبر التلفاز أو الحاسوب، بدأت تعزز حالة من العطالة الذهنيّة، والكسل التخيلي والجسدي، بينما لا تزال الصورة الثانية، تفعل فعلها في خيال وإحساس المتلقي، ومانحة إياه متعاً عميقة وجميلة وخلاقة!!.

لقد حملت وسائل الاتصال البصري الحديثة إلى المتلقي، خيارات عدة، لطرق تناول الصورة الأولى وزمانها ومكانها، وما خلق لديه من العطالة الذهنيّة والجسدية، آيلة إلى التصعيد والتكريس والخطورة، بازدياد سطوتها عليه، وجرفه للتعود عليها، وإدمان التعاطي اليومي معها.

لقد باتت الصورة البصريّة تأتي إلى المتلقي في بيته ومكان عمله وتنزهه، بمجرد أن يكبس على زر صغير، بينما الصورة الذهنية بحاجة إلى ساحة واسعة من القراءة أو الاستماع والتخيل.

الصورة الأولى، تأتي وتذهب بسرعة، والثانية تتشكل ببطء في الذاكرة، وقد تحتاج إلى جهد وحركة لتأخذ كامل تفاصيلها وعناصرها، مما يجعلها تدوم وترسخ.

في حالة الصورة الأولى الجاهزة، وبفعل العادة والتعود وسهولة أخذها، تطبق على المتلقي حالة من العطالة الذهنيّة والبدنية، لها تداعيات مرضيّة فرديّة واجتماعيّة عديدة، إذ سرعان ما تحوّل المتلقي إلى جهاز تابع ولصيق بالأجهزة التي تُحضرها إليه، وشيئاً فشيئاً، تجعل منه متلقٍ سلبي، يسكب فيه الآخرون مايريدون، وبالشكل الذي يريدون، دون أن تكون له القدرة على الرفض أو الاحتجاج، ما يجعلنا أمام نوعٍ جديد من الإدمان، لا يقل خطورةً وفتكاً في عقل المتلقي وبدنه، من الكحول أو المخدرات!!.

■ أمين التحرير